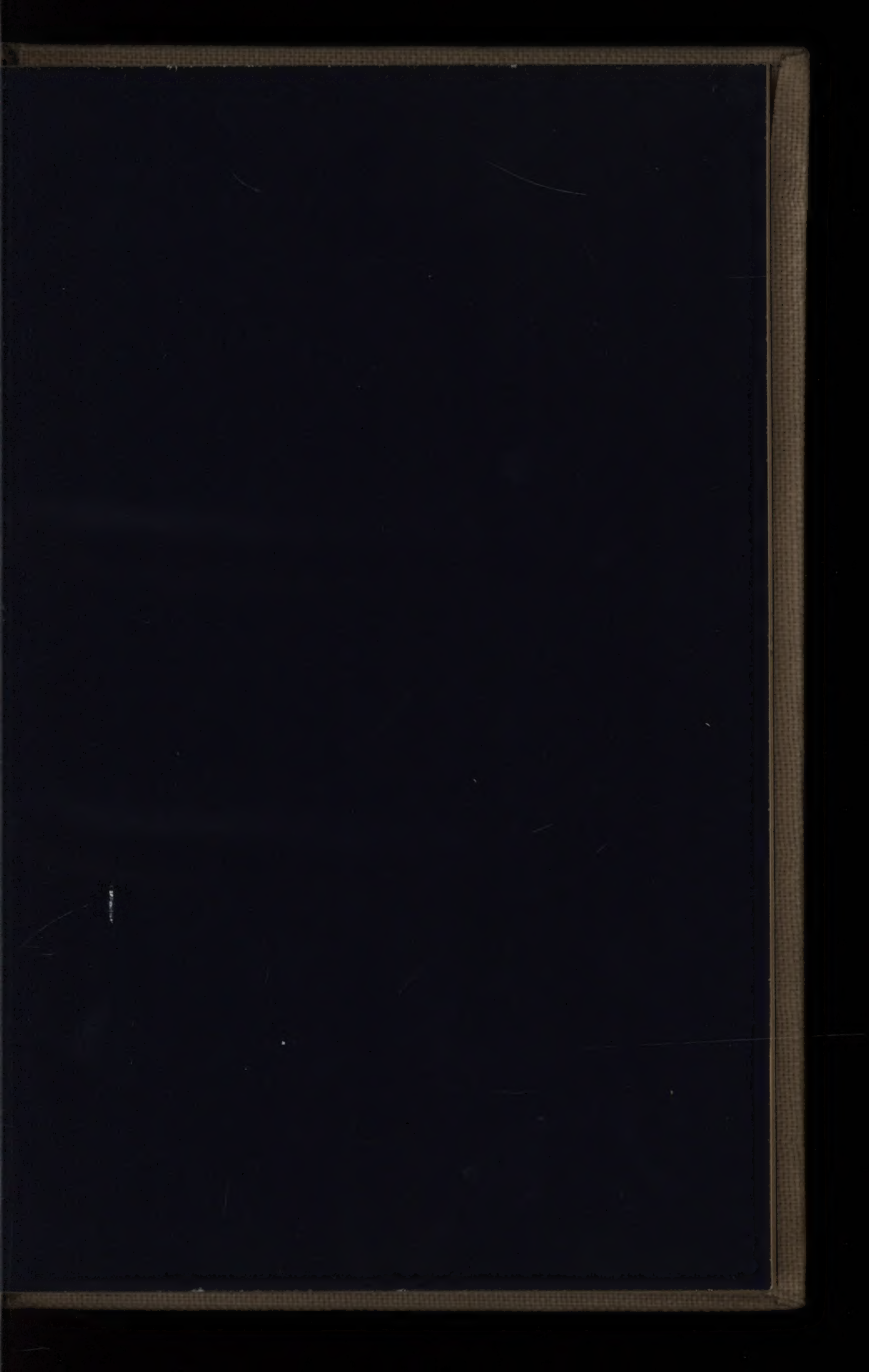
Jaennicke

Handbuch der Oelmalerei

II. Teil.


EX·LIBRIS
DOCTORIS
FRIDERICI
PETRINÆ
V Rzihowski



Handbuch
der
Oelmalerei
nach dem heutigen Standpunkte
von

Friedrich Jaennicke

II. Teil

In Anwendung auf

**Figur, Porträt, Historienbild und Genre,
Tier-, Blumen-, Fruchtstück und Stillleben**



Eßlingen
Paul Neff Verlag (Max Schreiber)
1906

Druck von F. & W. Mayer, Eßlingen.



Vorwort.

Landschaft und *Portrait* sind die besten der heute in der Malerei vertretenen Fächer und wenn auch in letzterem unsere Zeit es noch nicht mit allen alten Meistern aufnehmen kann, so wird in diesem Fache doch sehr viel Gutes geschaffen und ein stetiger Fortschritt ist unverkennbar.

Infolge öfterer an mich gelangter Anfragen bezüglich einer Ergänzung meines Landschaft, Marine und Architektur behandelnden Buches in Hinsicht auf die übrigen Fächer und in erster Linie das *Portrait*, habe ich diesen Wünschen Rechnung tragend, vorliegenden Anhang zu ersterem ausgearbeitet. Die Kenntnis der in jenem Buche genügend entwickelten *Theorie*, sowie der Einführung in die Technik ist hierbei vorausgesetzt und zu deren Ergänzung nur weniges Notwendige in einem Anfangskapitel behandelt worden. Besonderen Nachdruck habe ich unter eingehender Erörterung der dabei in Frage kommenden Gesichtspunkte auf die Behandlung des *Portraits* gelegt, als des wichtigsten Teiles, weshalb die für

Behandlung der Fleischtöne empfohlenen Mischungen kaum einer Verbesserung fähig sein dürften und deren Befolgung, entsprechende Anlage, Fleiß und Ausdauer vorausgesetzt, beste Resultate sichert.

Auch in aesthetischer Beziehung habe ich überall die Hebung des Kunstverständnisses zu fördern gesucht, welches in den hier behandelten Fächern hinter dem gesteigerten Kunstbedürfnis der Neuzeit mitunter leider noch recht weit zurückgeblieben und bei vielen Kunstliebhabern nur sehr sporadisch vorhanden ist. Die betreffenden theoretischen Erörterungen verlangen indessen, behufs größerer Erfolge, zeitweilige Betrachtung der Kunstwerke in Galerien und Ausstellungen. Mehr wie je ist heute der Künstler auf Ausbildung des Individuellen, der Spezialität, und besonders auf die feinere Schilderung des Seelenlebens hingewiesen, in der die moderne Kunst die ältere weit überholt hat. Im Ganzen habe ich mich auf möglichst einfache praktische Ratschläge beschränkt.

Daß die Kunst ewigen Gesetzen der Aesthetik huldigen müsse ist Einbildung, denn man hat deren kaum aufzufinden vermocht, die die große Mannigfaltigkeit der Kunstgeschichte erklären ließen, denn der ideale Wert jedes Kunstwerks liegt in der darin ausgeprägten persönlichen Empfindung, in der Eigenart der Auffassung seines Schöpfers, im Erfassen der Erscheinungswelt durch dessen Seele. Die Menschen

empfinden aber nicht gleich und ahmt der Künstler einem andern nach, dann verfällt er der fabrikmäßigen Nachahmung fremder Empfindungsweise. Wären Rubens, Dürer u. a. denkbar, wenn sie sich an den Kanon hellenischer Kunst gehalten hätten? Sie sind zwar scharf deshalb getadelt worden, aber dessenungeachtet doch unsterblich geworden. Dabei ist jedoch die Technik, das eigentliche „Können", nicht nebensächlich anzusehen oder gar etwa als Handwerk zu betrachten, denn der moderne Künstler muß vor allem malen können, um nicht, wie es vor noch nicht allzulanger Zeit geschah, manche Erscheinungen, als nicht darstellbar, fliehen zu müssen.

Mainz, Februar 1906.

Jaennicke.



Inhaltsverzeichnis.





Bezüglich der in diesem Buche empfohlenen Farben und Malutensilien verweisen wir auf den am Schluße des Buches befindlichen Inseratenanhang.

Die Verlagsbuchhandlung.

Bemerkungen über Farbe, Licht, Schatten und Freilichtmalerei.

Die Farbe ist in erster Linie von der Beleuchtung abhängig. Jede Veränderung letzterer bedingt Veränderungen ersterer mit nicht selten vollständiger Verschiebung der Farbenskala. Die Lokalfarbe, d. h. die Normalfarbe (aus nächster Nähe) erscheint in vollem Licht am reinsten, im Sonnenlicht jedoch stark geschwächt und wird sowohl durch Schatten, wie durch grelles Licht und Reflexe verändert. Höchste Ausbildung und Wichtigkeit erreichen diese Modifikationen im Porträt, überhaupt in figuralen Darstellungen, sowie im Stillleben, dann im Blumen- und Fruchtstück, wo man auch, mehr wie in der Landschaft, zur Erzielung kräftiger und überraschender, besonders farbenprächtiger Effekte, häufig Veranlassung hat, die Farben unvermittelt, scharf, nebeneinander zu setzen, wo dieselben zwar ungemein kraftvoll kontrastieren aber auch leicht roh wirken können.

Diese verschiedenen Abstufungen der Lichtwerte und entsprechenden Veränderungen der Farben bedingen die Modellierung d. h. die Darstellung des Körperlichen.

Dem Lokalton reihen sich zahlreiche Halbtöne oder Halbschatten an, die eine nur durch schwache Brechung gemilderte Farbe bieten, deren schon etwas nach Blau neigende Töne in den gewöhnlich etwas wärmeren Schatten führen. Diese Beleuchtungsstufen werden indessen durch zurückgeworfene Lichtstrahlen — Reflexe — nochmals in Farbe oder Helligkeit (Lichtwert) verändert, da jeder Körper Teile empfangener Lichtstrahlen zurückwirft.

Lichtstrahlen werden immer unter demselben Winkel zurückgeworfen unter welchem sie auffallen, außer von Körpern mit unebener rauher Oberfläche, die erstere unregelmäßig zurückwerfen und zerstreuen. Sehr helle und weiße Dinge reflektieren nur Licht, farbige aber, besonders warmtönige, daneben auch Farbe, was nicht selten zu großartiger Harmonie der Töne führt. Helle, glatte Körper werfen das Licht am besten zurück, glatte und dabei glänzende aber so energisch, daß der Reflex fast dem Licht gleichsteht, in welchem Falle das gewöhnlich farblose Glanzlicht entsteht.

Die Farbe des Reflexlichtes entzieht sich aller Berechnung und erfordert deshalb sorgfältige Beach-

tung, jedoch zeigen höchste Lichter in der Regel keine oder nur wenig Farbe. Auch die Beurteilung der Lichtwerte ist hier schwierig, da Reflexlichter die Schatten auf der beleuchteten Seite der Gegenstände mehr oder weniger auflösen. Besonders stark wirkt Reflexlicht auf beschneiter Straße, wo Menschen und Tiere sogar Schlagschatten auf die Mauern und an die Zimmerdecken der Erdgeschosse werfen.

Andere Veränderungen der Farbe beruhen auf dem Material oder dem Stoffe, besonders dessen Oberfläche, ob rauh oder glatt. Samt, Seide, Baumwolle, Leinen, Stein, Holz, Metall, Glas u. a. verhalten sich in dieser Hinsicht sehr verschieden. Je nach dem Stoff zeigt die Farbe bald größte Leuchtkraft, Tiefe und Transparenz, bald Milde, Stumpfheit und Schwere, und zwar bedingt durch das Verhältnis zwischen Lokal- und Halbtönen. Außerdem verlieren warme Farben bei zunehmender Helle rascher an Lichtstärke wie kalte. Im hellsten Licht, in voller Sonne, auch sonst bei wechselnder Beleuchtung erblassen die Farben mitunter so bedeutend, daß sie fast farblos erscheinen. Bei Abnahme des Lichts verlieren jedoch die warmen Farben rascher an Licht, wie die kalten, so daß von einem Punkte ab Rot dem kälteren Violett gleich und von da abwärts sogar dunkler scheint. Diese Veränderungen und Verschiebungen der Farben in ihrem wechselseitigen Verhalten

in verschiedenen Stadien werden in neuerer Zeit als Lichtwerte (valeurs) bezeichnet.

Wo dieselben, wie oft in Schülerarbeiten, nicht genügend beachtet werden, gehen die Bilder nicht auseinander; das Relief fehlt und nichts tritt heraus, wie bei den Präraphaeliten. Es genügt nicht, jeden Gegenstand an sich richtig in der Farbe zu geben, sondern letztere fordert beständige Vergleichung mit jener der Umgebung, damit alle Töne in richtigem Verhältnis stehen, wodurch Harmonie bedingt wird.

Von hervorragender Wichtigkeit für die Stimmung der Gemälde ist die richtige Verteilung von Licht und Schatten, welche man nach dem Vorgang der Italiener früher mit dem unendlich geschmacklosen und unverständlichen Wort „Helldunkel" zu bezeichnen beliebte. Mißgriffe in dieser Hinsicht wirken störender als in der Farbe und die Bedeutung ist besonders da eine hohe, wo die Lokalfarben im Stiche lassen und man behufs Erzielung malerischer Wirkung lediglich auf Licht und Schatten angewiesen ist. Nach älterem Kunstkanon sollten alle Gemälde behufs künstlerischer uud bildmäßiger Wirkung ein die übrigen Lichter beherrschendes, oft mit stärkster Farbe kontrastierendes Hauptlicht und als Hauptschatten eine vorherrschend dunkel gehaltene Partie enthalten, d. h. jedes gute Bild müßte höchstes Licht und tiefsten Schatten zeigen.

In neuster Zeit haben sich diese Anschauungen vielfach geändert, durch die alles vom Licht umflossen darstellende sogenannte Hell- oder „Freilichtmalerei“ (plein air), die fast zur modernsten tonangebenden Richtung geworden, gleichsam als Ausdruck des heutigen künstlerischen Sehens und Fühlens auftritt. Besonders von den Italienern gepflegt, fast ebenso von den Deutschen (Waldmüller-München, F. von Uhde, Leibl, Skarbina, Knecht, Langhammer, Graf Kalkreuth, H. von Habermann, Berlin, Liebermann u. v. a.) und Franzosen, ist dieselbe sogar in England, Skandinavien und Amerika zur herrschenden Strömung geworden, obwohl sie nirgends so ausgesprochen, so naiv und frisch wie bei den Italienern zur Geltung kommt, wobei freilich auch höchst brutale Farbenwirkungen mit unterlaufen.

Die Manier, statt der ganzen Skala vom höchsten Licht bis zum tiefsten Schatten nur den zwischen ersterem und der Farbe liegenden Teil zu benutzen, ist vor einigen Jahrzehnten durch französische Landschafter — Manet, Monet, Pissaro, Eva Gonzales, Friant, Guay u. a., welchen Belgier und Holländer sich anschlossen, eingeführt und ausgebildet worden. Dieselbe hat, durch eine Fülle von Anregung nicht zu unterschätzenden guten Einfluß geübt und besonders da, wo lebende Wesen in innigem Zusammenhang mit der Landschaft vor-

geführt wurden, sind ihre Erfolge immer gewachsen. Von der Landschaft aus hat sich das eifrige Studium der Natur auf die übrigen Fächer verbreitet und ist vielfach zum malerischen Bedürfnis geworden. Ihr Einfluß ist ein ganz berechtigter und wird jeder, der mit der kleinen Skala zwischen Licht und Farbe dieselbe Vertiefung und Modellierung erreicht, wie Andere mit Ausnutzung der ganzen Skala bis zur Dunkelheit, überall als trefflicher Kolorist anerkannt werden. Dagegen muß die Anschauung, dieses „Kunstprinzip" sei das einzig zeitgemäße und heilbringende und das frühere sei nun abgetan, entschieden zurückgewiesen werden, da nicht alles auf diesem Wege darstellbar erscheint, wenn nicht das scheinbare Streben nach Wahrheit zur Unnatur führen soll. Man kann Hellmaler und dabei ein recht mittelmäßiger Künstler sein, während ausgezeichnete Künstler deswegen doch nicht dem „Freilicht", dem Zwang der Mode, zu huldigen genötigt sind. Als erster Freilichtmaler kann übrigens der Florentiner Piero della Francesca (15. Jahrh.) bezeichnet werden.

Unter „plein air" malen in gutem Sinne, dürfte wohl nur äußerste Beachtung der Luftperspektive und ihres Einflusses auf die Farbe zu verstehen sein. Der Begriff hat sich jedoch erweitert, indem die Hellmaler alle Gegenstände von einer so starken Luftschicht umgeben darzustellen lieben, als es nur unter gewissen zu die-

sem Zweck gesuchten Bedingungen möglich sein kann und am stärksten wohl, wenn das Auge sich dem Licht direkt gegenüber befindet, und hiedurch alle Gegenstände von dem sie umstrahlenden Lichte übergossen und deren Umrisse aufgelöst werden.

Der Freilichtmaler geht deshalb darauf aus, seine Vorwürfe derartigen gesuchten Bedingungen der Beleuchtung, die aber nur in sonnigen Ländern häufiger vorkommen, anzupassen. In Figurenstücken läßt man besonders gern das Licht aus dem Hintergrund, etwa durch Türen oder breite Fenster einfallen — modernes Helldunkel — was den Figuren häufig ein warmes Gepräge gibt und mit wenigen Tönen recht farbige Wirkungen ermöglicht. Diese Manier, die Figuren gegen das Licht zu stellen, findet zunehmende Beachtung und wachsendes Verständnis, weil dieselbe viel malerische Feinheiten, reizvolles Spiel des Lichts und eigenartige, aus dem Dämmerlicht aufleuchtende Farbenreize gestattet.

Während wir bei manchen Hellmalern ein Chaos von Farbflecken und Reflexlichtern finden, als sei ein Farbkasten auf die Leinwand gefallen, sehen andere Bilder, in fahlem und nüchterem Licht, wie mehlbestäubt und milchübergossen drein. In Landschaften sieht man häufig rotgoldenen Laub-, in Interieurs (Genre) roten Ziegelboden. Die Freilichtmalerei ist übrigens auch nach Stoffwahl, Inhalt und Geist die modernste

Malerei, doch fehlt häufig Gestaltungskraft und Phantasie, so bei dem trübseligen Uhde. Jedenfalls hat aber diese Malweise 1889 in München entschieden gesiegt (Weimar, Vogel, Hoßberg und Frenzel im Genre und die Düsseldorfer Suykens, Nordenberg und Kempf in der Landschaft.

Starke Beleuchtung, helle Lokalfarben und andere Vorbedingungen kann man zwar im Innern der Häuser durch große Fenster, gekalkte Wände, von denen leuchtende Reflexe zurückfallen, künstlich erzielen; es würde aber ebenso unwahr wie langweilig sein, wenn man nach diesem Rezept überall verfahren wollte, auch da wo die Natur das Gegenteil bietet.

Das Sonnenlicht ist von warmer, feiner, gelber Farbe, weshalb es nie durch reines Weiß wiedergegeben werden sollte. Es stimmt die Farben gelber, während der Schatten auf letztere neutralisierend wirkt. Dunkelfarbig beleuchtete Dinge erscheinen deshalb öfters viel heller als helle, aber beschattete, so daß das beleuchtete dunkle Schieferdach eines Hauses heller erscheinen kann als dessen helle Mauern. Dabei können die Farben noch durch den Gegensatz von hell und dunkel kontrastieren, so daß zu dunkel geratene Stellen durch noch dunklere Drucker entschieden aufgehellt und zu helle durch ein scharfes Licht verdunkelt zu werden vermögen. Helle Lichter wirken indessen ungünstig auf benachbarte tiefe Schatten, indem sie deren

Konturen auflösen und zernagen, weshalb die Silhouette von hellen Lichtern gegenüber stehenden, im Schatten gelegenen Gegenständen unterbrochen zu halten ist. Lichtpartien sind zweckmäßig räumlich beschränkter zu halten als Schattenpartien, da andernfalls die Bilder monoton und unbefriedigend wirken. Daß die Helligkeitsgrade die ganze Skala zwischen Weiß und Schwarz umfassen ist zwar nicht notwendig, aber im Allgemeinen wird die Wirkung eine bessere sein, je mehr sich das Kolorit beiden Endpunkten nähert.

Alle Stellen, auf welche die Lichtstrahlen im rechten Winkel fallen, sind am hellsten beleuchtet und hier kommt die Lokalfarbe vorwiegend zum Ausdruck. Von da ab mindern sich vorerst Helle und Reinheit unter Beachtung der Töne bei Uebergang in den Schatten, doch zeigen farbige Stoffe die Lokalfarbe in der Regel am reinsten, wo das Licht in den Halbschatten tritt. Die Helligkeit mindert sich übrigens auch, je mehr der Einfallswinkel sich dem spitzen nähert. Infolge der Freilichtmalerei werden indessen neuerdings nicht allein Figuren, sondern auch Landschaften mehr und mehr in voller Sonne dargestellt.

Die Schatten betreffend, ist auf einen im gewöhnlichen Leben nicht vorkommenden Unterschied derselben hinzuweisen. Künstler unterscheiden Schatten, Schlagschatten und Halbschatten. Unter ersterem ist das Beleuchtungsverhältnis jeder der Lichtquelle ab-

gewendeten Seite eines Gegenstandes verstanden; unter Schlagschatten aber der Schatten, welcher von dem beleuchteten Körper auf seine Umgebung geworfen wird. Die bereits erwähnten sehr häufigen Halbschatten, die auch als stete Begleiter der Schlagschatten auftreten, sind der Beobachtung weit schwieriger zugängliche, in den Lichtton übergehende, unbestimmte Schatten.

Schlagschatten nehmen mit der Entfernung von ihrer Quelle an Kraft stetig ab, an Ausdehnung dagegen stetig zu, wobei dieselben von den Formen der getroffenen Dinge, besonders von gekrümmten und gebrochenen Flächen, von Terrain, Treppen, Möbeln usw. weiter modifiziert werden. Längs der Ränder tritt stets Licht ein, wodurch Schlagschatten kleiner schmaler Gegenstände, oder hervorragender Spitzen rasch verschwinden, so z. B. an in den Boden gesteckten Stangen, wo er nur nächst dem Boden auftritt. Der Schlagschatten ist meist kalt, am stärksten und dunkelsten, wo bei fehlendem Schatten das hellste Licht sein würde, dann in unmittelbarer Nähe seiner Quelle, deren Schattenseiten meist heller sind, da einfache Schatten meist von starken Reflexen durchleuchtet werden. Die kräftigsten Schatten des Vordergrundes sind deshalb auch nie so dunkel, daß sie zu Schwärze neigen, sondern noch von der Lokalfarbe abhängig, klar, warm und durchsichtig,

Eigenschaften, die mit zunehmender Entfernung abnehmen. Da nicht ganz schwache Reflexe den getroffenen Gegenständen immer etwas von der Farbe des reflektierenden Körpers mitteilen, besonders wenn dieselbe hell oder leuchtend, so empfiehlt sich, größere dunkle Schatten durch Reflexe zu erhellen, sobald dieselben zu monoton wirken. Die stets zwischen dem Schlagschatten und der erleuchteten Fläche auftretenden Halbschatten sind um so breiter, je größer der Durchmesser der Lichtquelle oder der Abstand des schattenwerfenden Körpers von der Schattengrenze ist.

Je nach Verteilung von Licht und Schatten, die übrigens, breit nebeneinander gesetzt, sofort den Charakter der Darstellung zum Ausdruck bringen, ergeben sich verschiedene Resultate. In allgemeiner schärferer Beleuchtung sind immer nur wenige dunklere Stellen bemerkbar, die aber dann desto energischer wirken, während bei vorherrschendem Dunkel dagegen, wie bei Rembrandt und Ostade, die helleren Lichter um so kräftiger wirken. Kräftige, mit feinen leichten Halbtönen verbundene Farben wirken äußerst günstig, sind aber nur bereits gewiegter Künstlerschaft zugänglich. Dabei ist nicht zu übersehen, daß Zimmerbeleuchtung die dunkelsten Schlagschatten im Freien noch übertrifft.

Zunächst ist demnach genaue Beachtung des Darzustellenden in Form Lage, Farbe, Licht und Schatten angezeigt, obwohl naturgetreue Wieder-

gabe in vielen Fällen entweder nicht die beabsichtigte Wirkung haben oder selbst ganz versagen wird, da es Aufgabe des Künstlers bleibt, den Schein der Naturwahrheit möglichst zu steigern, was klares Verständnis, sowie Beherrschung aller zu Gebote stehenden Mittel voraussetzt.





Komposition.*

Die *Kompositon* ist Sache *genialer Begabung.* Sie kann nicht gelehrt werden, wenn auch die allgemeinen Grundsätze, besonders soweit dieselben auf die *figuralen Fächer* zur Anwendung kommen, geeigneten Orts Erörterung finden. Der Landschafter kann genialer Begabung am ehesten entbehren, da die historische und Ideallandschaft (Preller, C. Poussin) einer verklungenen Kunstperiode angehört, und heute nur noch ganz ausnahmsweise geübt wird, da deren Stimmung meist kalt ließ und wir uns nicht sofort in nicht Selbsterlebtes hineinzudenken vermögen. Er muß jedoch die in Betracht kommenden Grundsätze kennen, um Motive, die sich nicht gerade in zu künstlerischer Verwertung geeigneten Verhälnissen bieten, malerischer und bildmäßiger gestalten zu können. In allen Fächern kommt zeitbewußt künstlerische Nachhilfe, bei geschmackvoller Ausführung, der Totalwirkung wesentlich zu

*) Vergl. *Burnett*, J., Prinzipien der Malerkunst. II. Aufl. Leipzig, Payne 1884 4⁰. *Ehrhardt*, E. (Bouvier), Die Kunst der Malerei. Braunschweig, Schwetschke.

Hilfe, wobei Empfindung, Individualität und Bildungsgrad des Darstellers von erheblichem Einflusse sind.

Die durch letztere Faktoren bedingte Verschiedenheit der Auffassung ist mit von der Verschiedenheit der Sehkraft abhängig, welche nicht selten die Eigenart des Künstlers bedingt. Spezielle Regeln lassen sich auf diesem Gebiete verhältnismäßig wenige geben. Häufig läßt sich aber an Photographien nachweisen, wie Kompositionen *nicht* behandelt werden dürfen.

Anmut der Komposition beruht großenteils neben dem Hauptinhalt auf der Schönheit der *Linienführung*, an der Verteilung der Massen, sowie auf Anordnung und Gruppierung der einzelnen Teile, dann und nicht weniger auf der *Lichtführung*, ob der Hauptgegenstand gegen hellen oder dunklen Hintergrund gestellt wird, und auf der *Farbenzusammenstellung*. Unwahrscheinliche oder gar unmögliche, also *unwahre* und gesuchte *Lichtführungen* sind als unzulässig und gegen den guten Geschmack verstoßend zu betrachten, so die *Konzentrierung* von Licht und Schatten wie *Rembrandt* dieselbe bis aufs äußerste getrieben, was bei modernen Franzosen Nachahmung gefunden hat. Eines besonderen Effekts wegen kann man diese extreme, wenn auch fesselnde Manier, am zweckmäßigsten noch im Stillleben anwenden, da man auch ohne diese forcierte Beleuchtung

vorzügliche Bilder malen kann. Farbe vermag leicht über lahme Erfindung und bedenkliche Linienführung hinwegzutäuschen, hingegen auch eine gute und gut gezeichnete künstlerische Idee gründlich zu verderben, wie die Bilder unserer sogenannten historischen Schule von Carstens an bis zu Kaulbach sattsam beweisen. Bezüglich des Horizonts ist im Auge zu behalten, daß derselbe das Bild nicht in der Mitte durchschneide. Er kann zweckmäßig etwas höher als das unter Drittel der Bildfläche gelegt werden.

Begabung in Hinsicht auf Komposition wird neben Uebungen im freien Erfinden (zuerst Hauptlinien, später Detail), vorzüglich geschärft durch häufigen Besuch von Galerien und aufmerksame Beschauung von Gemälden. Man suche hierbei darüber klar zu werden, welche besondere Zwecke der Künstler bei dieser oder jener Anordnung, Formen- oder Farbengebung, Verteilung von Licht und Schatten usw. verfolgte.

Jede Komposition sollte überhaupt einen vorwiegendes Interesse beanspruchenden Teil enthalten; weitere von untergeordneter Bedeutung schaden jedoch meist nicht. Im Figurenbild, namentlich im religiösen, hat man dem Beispiel des Cinquecento folgend, den Hauptgegenstand der Darstellung, oder die Hauptfigur, bis in neuere Zeit in die Mitte des Bildes gesetzt. Nachdem jedoch die moderne Historienmalerei gezeigt, daß seitliche Stellung nicht weniger zweckmäßig und

dabei ungleich lebendigeren Aufbaues der Handlung fähig ist, wurde der alte Kanon damit durchlöchert.

In komponierten Bildern, im Genre, Stillleben usw. und häufig bei Portraits, welche letztere größere Freiheit in dieser Beziehung gestatten, läßt man das Licht meist von links im halben rechten Winkel gegen den Horizont einfallen. Im Historienbild und Genre wo außerordentlich viel von geschmackvoller Beleuchtung abhängt, kann man die untergeordneteren Teile der Handlung in tiefem Schatten halten, ohne deshalb jene dämonischen Effekte, wie bei Ribera und Caravaggio anzustreben. Bei Darstellungen in geschlossenen Räumen, wie im Stillleben, hält man zweckmäßig den Hintergrund nur spärlich erleuchtet und mehr durch Reflexlichter erhellt, was die Darstellung in hohem Grade hebt.



Figurale Darstellung. — Portrait.

Allgemeines. Zeichnen. Verhältnisse der Körpermaße. Stellung. Sonst zu Beachtendes.

Die Grundlage des Figurenbildes und eine der schwierigsten Aufgaben der Malerei bildet das Portrait, als Büste, Kniestück und in ganzer Figur. Meist in Lebensgröße, seltener erheblich unter derselben gehalten, stellt dessen feine Behandlung, wie die Meisterwerke eines Tizian, Rubens, van Dyck, Velasquez, Holbein, Hals u. a. zeigen, die höchsten Anforderungen an den Künstler.

Die Schwierigkeit ist hauptsächlich bedingt durch zahlreiche schwache Nüancen in der Farbe der durchscheinenden, schwach glänzenden Haut, durch viele schwache Einsenkungen veranlaßte Schatten, sowie eine große Zahl zufälliger Reflexe, Ursachen der unendlichen Mannigfaltigkeit der Fleischtöne. Jedes Individium zeigt besondere Eigentümlichkeiten in dieser Hinsicht, die je nach dem körperlichen oder geistigen Befinden noch zahlreicher Varianten fähig sind. Farbige, oft unterhalb des Bildes gedachte Reflexe geben dem Maler indessen hinsichtlich der Schatten-

farben einige Freiheit, da er dann mehr eigener Eingebung folgen kann. Hauptsache beim Portrait ist Aehnlichkeit.

Ungeachtet vieler glänzend gemalter Portraits wird diese Bedingung nicht immer erfüllt. Mit Verständnis herangezogen, kann die Photographie hier sehr förderlich sein, seit deren Verbreitung die Portraits entschieden an Charakteristik zugenommen, im Vergleich zu der Zeit, wo Winterhalter, Magnus u. a. aus jedem Geheimrat einen Apoll und aus jeder Kommerzienrätin eine Hera oder Aphrodite zu gestalten bestrebt gewesen sind. Den Anstoß zu dieser heilsamen Umkehr haben in Deutschland namentlich Menzel Knaus, Defregger, F. Lenbach, Kaulbach, v. Werner u. a. gegeben. So sind die modernen Damenportraits frei von rosiger Schminke und fader Schmeichelei, während Männerportraits meist den treuen Stempel des Charakters mehr oder weniger energisch erkennen lassen.

Die Aehnlichkeit beruht zunächst auf richtiger Wiedergabe der in engen Grenzen unendlich schwankenden Formen und Stellungen der einzelnen Teile des Kopfes, besonders des Gesichts. Es kommt dabei weniger auf jene Aehnlichkeit an, wie solche, die in jeder Hinsicht gelungene Photographie in höchster Vollendung gibt, als vielmehr auf gleichzeitig geistvolles Erfassen des Charakters des Modells, wie bei

Gustav, Gräf, Knaus, Graf Harrach, Mosler, Pallenberg u. a., was zumeist von der feineren Auffassungsgabe, dem Geschmack und Bildungsgrade des Darstellers abhängig ist. Mit am höchsten steht hier Holbein, dessen Portraits tiefe Blicke in dieser Hinsicht gewähren (lange Reihe von Portraits zu Windsor Castle). Anna Boleyn erscheint hier mit den falschen Augen und sinnlichen Lippen in ganz anderem Lichte als dem der Märtyrerin. Oft mit unbarmherziger Hand hat Holbein hier Charakter, Seele und Leben in der Modelle Züge gezeichnet.

Freilich kommen auch ganz hoffnungslose Fälle vor, so wenn Jemand mit nichtssagenden, schablonenmäßigen Gesichtszügen gemalt werden soll, indem derartige Bilder nur durch technische Vorzüge einigermaßen interessant werden. Immerhin bleibt Aufgabe die ähnliche und charakteristische Wiedergabe bei guter Technik und der gewohnheitsgemäße Ausdruck wird der passendste sein. Schmeicheln soll der Maler nie, namentlich nicht verjüngen oder sonst verschönern, etwa einem griesgrämigen Kunden liebenswürdige Züge oder einer plumpen Figur graziöse Haltung geben, also nicht gegen das künstlerische Gewissen verstoßen.

Auf Ausstellungen trifft man heute eine Unzahl Portraits bekannter wie unbekannter Persönlichkeiten mit oft den uninteressantesten Gesichtern, denn das Portrait

gehört jetzt zur häuslichen Einrichtung und der Maler ist daher häufig von Umständen abhängig, die er nicht beherrschen kann. Sodann ist hier noch einer im Kunsthandel als gesuchten Ramschware gangbaren faden Spezialität zu gedenken, die allerwärts mit emsiger Betriebsamkeit fabriziert wird, der sogenannten „Studienköpfe“ mit meist lüsternem Ausdruck und vorzugsweise dem weiblichen Geschlecht von 15—20 Jahren angehörend. Diese Käfersammlungen kleiner Schönheiten enthalten neben einzelnen charakteristischen individualisierten Köpfen dieser Art vieles in unnatürlicher Farbe und oft nur schwach an den Knochenbau Erinnerndes. Beiläufig bemerkt, ist Kenntnis der Anatomie nicht am unrechten Orte zur Schau zu tragen, so z. B. nicht in figürlichen, höchst unangenehm wirkenden Darstellungen in Gestalt von Körpern, an welcher jeder einzelne Muskel sich auszeichnet, eine Darstellungsweise, zu welcher sich erfahrungsgemäß anatomisch ausgebildete Künstler leicht verleiten lassen.

Das Portrait zählt heute mit zu den am besten vertretenen Fächern und eine Anzahl Meister stehen auf gleicher Stufe mit älteren. Während manche neben glanzvoller Darstellung in Form und Farbe, auf geistiges Erfassen ausgehen, so Lenbach, Kaulbach, Janssen, lassen es andere bei einer mehr äußerlichen, nüchternen Charakteristik bewenden, wie

Menzel, v. Werner, Knaus; oder sie arbeiten wie Sichel, in glatter, rein auf sinnlichen Effekt ausgehender Manier. Daneben kommen auch Fälle vor, wo virtuose Behandlung des Beiwerks und brillante Wiedergabe denkbar höchsten Aufwandes in Kostüm und Schmuck jedes höhere Interesse überwiegt, so z. B. bei Carolus Duran, wo im Gegensatze zu Bonnat die Details der Toilettenkünste, Puder und Schminke etc. den Mangel an idealer Auffassung nicht aufzuwiegen vermögen. Auf eine hohe Stufe der Vollendung haben auch die Engländer Ouleß, Richmond, Vezin das Portrait gebracht.

Wer sich für figurale Darstellung ausbilden will, muß nach erworbener Fertigkeit im Zeichnen (Zeichenschule von Julien oder Bucolet) nach Gips zeichnen, zunächst Köpfe und deren Teile, Hände, Füße, in Kohle und Kreide, dann größere Körperteile, sowie Figuren in Lebensgröße und in kleinerem Maßstabe, am besten nach Antiken (wegen der Unveränderlichkeit der überdies mustergültigen Form und des Ausdruks), wobei der Standpunkt drei- bis fünffacher Länge der Figur anzunehmen ist. Hierauf folgen Studien nach der Natur, Akt, ausdrucksvolle Köpfe von Männern, womöglich in voller Lebenskraft, da die Hautfalten älterer Leute Anfängern hinderlich sind, während die unbestimmten Formen jugendlicher Frauen- oder Kinderköpfe schwieriger zu behandeln

sind. Besonderes Gewicht lege man auf die Hände, die man häufig entsetzlich geschmacklos angebracht sieht. Weiterhin empfehlen sich Studien der möglichen Veränderungen der Stellungen der Knochen am Skelett, wegen der durch dieselben bedingten Bewegungen.

Beim Figurenzeichnen beachte man die Lage des Schwerpunktes. Der aufwärts Gehende scheint vorzuhängen, der abwärts Gehende sich zurückzuhalten, beides im Bestreben, die vertikale Stellung einzuhalten. Bei laufenden, sich erhebenden, lasttragenden Figuren, erfordern die Verschiebungen des Schwerpunkts besondere Aufmerksamkeit. Das Figurenzeichnen an sich ist übrigens keineswegs um so viel schwieriger als das Zeichnen anderer Dinge, allein da Formen und Proportionen der menschlichen Figur Jedem geläufig, mindestens besser bekannt sind, als vieles andere, so erscheinen selbst kleine Versehen in der Wiedergabe dem gebildeten Auge oft geradezu unerträglich, während bei Stillleben selbst schwerere Fehler in den Verhältnissen als gleichgültig betrachtet werden oder unbeachtet bleiben.

Man bestimmt beim Zeichnen zunächst eine gedachte, die Figur halbierende Vertikale und eine entsprechende Horizontale. Beliebige weitere Linien lassen sich denken. Wesentlich aber sind je eine längs der Extremitäten links und rechts gezogene Vertikale und je eine Horizontale unter den Füßen und über

dem Kopfe, so daß die Figur von einem Parallelogramm umrahmt wird. Wichtig ist, immer rasch den Kreuzungspunkt beider Mittellinien bestimmen zu können. Im weiteren Verlauf stellt man den tiefsten Schatten und das hellste Licht fest, beide als Ausgangspunkte für die Schattengebung. Von der Seite, von der das Licht einfällt, geht man durch Halbtöne bis in das hellste Licht und dann durch die Reflexe bis in den tiefsten Schatten.

Die einfachste Art, Stellungen zu entwerfen, besteht in Wiedergabe der Glieder durch Einzelstriche, die man an Armen und Beinen mit einem zweiten Strich vervollkommnet. Der Ausdruck des Kopfes ist hierbei dem der Bewegung immer unterzuordnen. Ehe man an Einzelheiten geht, deutet man alles erst leicht an.

Der Charakter der Figur wird bedingt durch die wechselseitgen Verhältnisse der Körperteile, deren wichtigster, der Kopf, den Maßstab für die übrigen bildet. Im Allgemeinen nimmt man, nach Leonardo und den Satzungen der Antike, als Maß des erwachsenen Mannes acht Kopflängen an, je vier für Ober- und Unterkörper. Hiernach fällt der erste Teilstrich dicht unter das Kinn, der zweite geht durch die Brustwarze, der dritte durch Nabel und Ellenbogen, der vierte durch Kreuz und Handgelenk, der fünfte fällt unter die Fingerspitzen, der sechste etwas unter das Knie. Die Länge der Hände soll $^1/_7$, die der

Füße 1/8 der Körperlänge betragen. Selten stimmen diese Zahlen genau, aber je näher dieselben kommen, desto edler werden die Körperformen sein. Meist ist der Kopf größer, dagegen sind Beine und Füße kürzer und die Arme länger. Manche nehmen für die Figur 10 Gesichtslängen an, doch schwankt dieses Verhältnis. Das Gesicht zerfällt in 3 Teile: 1) vom oberen Stirnrand bis zu den Augenbrauen, 2) bis zur Nasenspitze, 3) bis zum Kinn. Das Weib ist in der Regel kleiner, Leib und Hals sind länger, die Schultern schmal und sonst abfallend, der untere Teil der Brust ist schmäler, die Hüften sind breiter, Beine und Arme stärker, die Füße kleiner und zierlicher; die Muskeln sind wenig sichtbar, während das dieselben einhüllende Fettpolster zarte Umrisse und reizvolle Linien ergibt und alle Formen gerundet erscheinen läßt. Die Formen sind überhaupt beim Weibe schöner, die Gesichtszüge feiner und die Haut ist meist weicher und zarter. Kinder haben in früher Jugend unverhältnismäßig große Köpfe mit dicken Backen und die Muskeln sind so in Fett gehüllt, daß die einzelnen Glieder wenig geschieden erscheinen. Dreijährige zählen etwa 5 Kopflängen, von welchen 2 auf die Beine kommen; vierjährige 6, bei fünf- und sechsjährigen rechnet man 6,5 Gesichtslängen. Jünglinge sind schlank und mager, die Muskeln zeigen sich, die Umrisse werden schärfer und alle Verhältnisse markieren

sich. Die individuelle Haltung wird später vorwiegend durch Stärke und Magerkeit beeinflußt. Starke Personen halten Kopf und Schultern meist zurück, was der Figur eine gewisse imposante Stellung verleiht.

Stratz hat als Normale eines schönen, wohlgebildeten Weibes folgende Maße gegeben: Größe 1,85 m, Büste 91,5 cm, Taille 66,25 cm, Hüftumfang 94 cm, Schenkel 83 cm, Wade 37 cm, Knöchel 20,5 cm, Hand 11,5 cm, Fuß 16,5 cm.

Am gebräuchlichsten in figuraler Darstellung ist Dreiviertelansicht. Weit weniger gut wirkt Vorderansicht, außer bei sehr scharfen Zügen, die dann etwas gemildert werden, während Profilstellung aber nur bei schönen Linien oder interessanter Silhouette, als äußerst dankbar, warme Empfehlung verdient, ebenso, wo ein persönlicher Mangel zu verdecken, beziehentlich dem Auge des Beschauens zu entrücken ist.

Beim Portrait in ganzer Figur halte man den Raum über dem Kopf größer wie unter den Füßen und sehe darauf, daß die Figur zwanglos auf der Bildfläche erscheint, nicht etwa wie gewaltsam eingeengt oder auf die Seite gedrängt, während Brustbilder nicht ungeschickt abgeschnitten werden dürfen, was zuweilen vorkommt. Wenn Kopf und Figur sich nach derselben Richtung wenden, wirkt das Bild meist weniger ansprechend wie im umgekehrten Fall. Die Arme lasse man nicht beiderseits herabhängen. Sie

vermögen nebst den Händen durch Haltung und Stellung viel zur Verschönerung beizutragen und bei Formenschönheit das Interesse noch zu erhöhen.

Das Gelingen eines Portaits hängt abgesehen vom Können meist von der Stellung ab, die man dem Modell gibt, von der Zeit, welche man demselben widmen kann, von Beleuchlung, Kolorit und so manchen scheinbar unwesentlichen, nur feiner Auffassung zugänglichen Dingen.

In erster Linie ist darauf zu sehen, daß die Augen des Modells sich mindestens in gleicher Höhe mit denen des Darstellers, besser aber noch etwas höher befinden, und daß die Entfernung zwischen beiden die drei- bis fünffache Größe des ersteren betrage.

Die Stellung sei eine natürliche, ungezwungene, wobei durch entsprechende Anordnung der Arme und Hände vorteilhaft einige Abwechslung in die Linienführungen gebracht werden kann. Bewegte Stellungen sowie tatsächliche Beschäftigungen sind nicht ratsam und verlangen Frauenportraits unbedingt Ruhe. Die Beleuchtung sei die, für die Züge des Modells nach Alter und Charakter, günstigste. Bejahrtere Personen setze man nie vollem Lichte aus, weil dann die Anzeichen des Alters, Stirnfurchen usw., viel auffallender wie bei gewöhnlicher Tagesbeleuchtung sich darstellen. Frauen erfordern hellere Beleuchtung und milde, angenehme Schattenwirkung. Größere

Figuren stellt man gewöhnlich in vollem Licht dar, damit das Detail genügend herauskommt. In diffusem Licht ein gutes Portrait zu stande zu bringen ist sehr schwer. Für figürliche Darstellungen wählt man besser konzentriertes Licht. Rembrandt ließ das Licht nur durch eine enge Oeffnung eintreten und manche seiner Köpfe erhielten es nur durch eine solche von 50 cm im Quadrat, während er beim Malen sein Licht aus anderer Quelle erhielt. Gemäßigtes Seitenlicht ist jedem anderen vorzuziehen, Sonnenbeleuchtung aber, der starken Schatten wegen, zu meiden. Daß bei den ins Unendliche abändernden Fleischtönen das Kolorit des Darzustellenden größte Aufmerksamkeit erfordert, und daß die Abänderungen der Farbe sich harmonisch dem Gesamtton unterordnen müssen, bedarf keiner weiteren Erörterung. Letzteres ist nicht selten recht schwierig.

Das Modell nimmt man immer von der günstigsten Seite auf, da selten beide Seiten absolut gleich sind; junge Leute und Kinder aus größerer Nähe wie ältere Personen, die mit zunehmendem Alter immer weiter entfernt gehalten werden können. Kleine natürliche Mängel und Entstellungen tragen zwar entschieden zur Aehnlichkeit bei, weshalb Anfänger zu besonders eingehender Behandlung derselben neigen, während dieselben unbeschadet der Aehnlichkeit, recht gut fehlen oder vermindert werden können und daher im Bilde

möglichst beseitigt, oder in geschickter Weise zu verdecken oder zu mildern sind. Zufälliges ignoriert man. Auffallende unschöne Formen und Verhältnisse lassen sich in der Regel durch entsprechende Stellung bessern. Unschöne Nasen können hierbei entschieden gewinnen; ein langes Kinn läßt sich durch Neigung des Kopfes verkürzen, während anderes durch Beschattung oder sonstwie verdeckt werden kann. Ein Mann von roher Gesichtsfarbe, mit von blauen Adernetzen durchsetzte Hängebacken, tiefgefurchter Stirne, stark ausgeprägten Krähenfüßen unter den Augen und einigen Warzen auf der einen Gesichtshälfte würde von der getreuen Wiedergabe dieser Details wahrscheinlich wenig erbaut sein, wenn auch der Beschauer den Betreffenden schon aus weiter Entfernung sofort erkennen würde.

Mund, Augen und Nase sind möglichst getreu zu geben, während die Stirnrunzeln älterer und die Wangengrübchen jüngerer Personen nicht in voller Stärke gegeben werden dürfen, da dieselben auf der Leinwand weit mehr in die Augen fallen, und stets übertrieben erscheinen. Faßt man derartige Einzelheiten am Modell nicht absichtlich scharf ins Auge, so sieht man dieselben immer gemildert, und soll das Bild lebenswahr wirken, dann dürfen sie auch nur gemildert wiedergegeben werden. Die Aehnlichkeit darf jedoch dabei nicht in Frage gestellt werden

und man wird bald den ohne Gefährdung des Bildes nicht zu überschreitenden Punkt bei Wiedergabe solcher Dinge ermitteln. Dies ist ein wichtiger Punkt, zumal der im Verlauf seiner Studien für Schönheit in Form und Ausdruck empfänglich gewordene Maler von persönlichen Mängeln empfindlicher berührt wird und leicht zu stärkerer Markierung derselben neigt, weil dieselben malerischer Darstellung unschwer zugänglich sind. Besondere Aufmerksamkeit in dieser Hinsicht erfordern Portraits älterer Leute, bei deren Entwurf man unwillkürlich auf solche Zufälligkeiten gelenkt wird, die das Alter andeuten. Um nicht zu stark zu markieren, empfiehlt sich bei Behandlung der Stirne erst die Furchen einzusetzen, weil im umgekehrten Falle letztere zu leicht übertrieben werden. Ueberhaupt gebe man nur das Anffallendste. Endloser Abänderung fähig sind die Reflexe mit Farben der Umgebung; doch sind deren Töne stets matter, wie die direkt beleuchteten Gegenstände.

Sind alle Töne in angegebener Weise eingesetzt, so werden einzelne Stellen noch gelegentlich eines Pinselstrichs bedürfen, und werden noch manche verbindende Zwischentöne mangeln, die man leicht mischen lernt (aus den Componenten der zu verschmelzenden Töne) und am besten mit etwas stumpfem, aber weichem Pinsel aufträgt. Die Mischung von Weiß, Schwarz, Indischrot und grüner Erde wird sich

hier empfehlen, als sich sowohl den Schatten- wie den Lichttönen ungezwungen anreihend. Die Abstufungen der Farbe müssen allenthalben zur Erreichung der Modellierung auf das Sorgfältigste beachtet werden. Namentlich sehe man auch darauf, daß die Umrisse des Kopfes zart in den Hintergrund übergehen. Diesen Ausgleich bewerkstelligt man gewöhnlich von oben ausgehend, nach unten. Verbleibende, gewöhnlich schillernde Pinselspuren können dann leicht mit dem Vertreiben in der Richtung der Formen übergangen werden; kleinere Stellen besser mit dem Iltis.

Wo der Untergrund schon genügend fest, kann man dann einige leuchtende Lichttöne einsetzen, besonders an Stirne, Nase, Mund, Kinn, Wangen und Ohren sowie auch kräftigere Töne an Augen, (Pupille), Nasenlöchern und Mundöffnung. Etwas eingehendere Behandlung erfordern die Augen, Nasenlöcher und Nasenflügel, Lippen und Mundwinkel, die im Interesse möglichster Feststellnng der Aehnlichkeit nochmalige Durchsicht erfordern. Für Lippen und Nasenlöcher genügt ein erst später volles Kolorit erhaltender rötlicher Ton, was immer vorteilhaft ist. Im Auge ist je nach Beschattung durch Lider usw. die Farbe oft sehr weit entfernt von Weiß, ebenso wie die vielleicht recht dunkle Pupille durch Spiel der Reflexe nicht minder weit von Schwarz. An-

fänger sind überdies geneigt den von seiner Licht-quelle abhängigen, bald hoch, bald tief gelegenen, Reflex nächst der Pupille viel zu groß wiederzugeben. Je nachdem das Auge der Lichtquelle ausgesetzt ist, wird der Reflex stärker oder schwächer sein und verlangt das Aufsetzen des weißen, dem Auge so bedeutende Lebendigkeit gewährenden Punktes größte Sorgfalt. Das Weiße im Auge ist demnach meist gelblich oder bläulich und darf deshalb nie mit reinem Weiß eingesetzt werden, ebenso der Reflex der Pupille, den man am besten graulich hält nnd später durch einige blitzende Pünktchen erhellt, was ungemein lebendig, fein und natürlich wirkt.

Die Lider gebe man nicht zu hart, sondern markiere nur in zarten Tönen und Halbschatten, so daß die Wirkung eine weiche sammtartige wird. Auch die Gesichtszüge dürfen keine Härte zeigen, und müssen die gebrochenen roten Töne recht weich sein. Hauptsache bleibt, daß alle Töne sofort möglichst richtig eingesetzt werden, damit Aenderungen ausgeschlossen bleiben.

Mit den Fleischteilen werden zugleich Hintergrund, Haare und Kleidung untermalt und ist dabei darauf zu sehen, daß die Ränder der betreffenden Töne sich nicht zu hart gegenüber den angrenzenden anszeichnen, in welchem Fall der Iltis zu Hilfe zu nehmen ist. Haare bieten keine besondere Schwierigkeit. Man merke, daß helle Haare immer warme

Lichter haben, und werden je nach der Nüance mit Weiß und Neapelgelb, Ocker usw., dunkle mit einer der tiefen, warmen Farben, mit Schwarz gemischt, angelegt werden. Dunkle Haare haben dagegen kalte Lichter und Reflexe, die im umgekehrten Verhältnis mit Tiefe und Wärme stehen, so daß intensiv schwarzes Haar die glänzendsten kältesten Reflexe zeigt. Dunkle Haare können lasiert werden, doch ist bei flotter Wiedergabe eine Retouche nicht mehr notwendig.

Auch in der Kleidung ist Gesuchtes zu vermeiden und jede Uebertreibung und Geschmacklosigkeit, insbesondere Ueberladung mit Goldschmuck fern zu halten. Einfarbige Stoffe in tiefer, dunkler Farbe wirken immer vornehm (van Dyck, Velasquez, Rubens, Hals), buntscheckige Trachten und geblümte Stoffe selten. Bei theatralischem oder phantastischem Kostüm sehe man darauf, daß die Gewandung nicht die Gestalt und deren Bewegung erdrücke, sondern letztere deutlich kenntlich bleiben. Etwaige Beiwerke, die nicht im Widerspruch mit Geschmack oder Gewohnheiten des Modells stehen, dürfen nicht zu detailliert gehalten werden, da dieselben sonst die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und von der Figur ablenken.

Die Farbe der Gewandung betreffend, läßt man bei Frauenportraits dieselbe am besten einen Kontrast zu jener der Haut und Haare bilden, was jedoch bei Blondinen mit blauen Augen schwieriger,

als bei schwarzem und braunem Haar zu bewerkstelligen ist, wo Gelb, tiefes Rot, sogar Scharlach sich gut eignen, während Blondinen Blau vorzüglich kleidet. Bei rosiger Hautfarbe empfiehlt sich weiße Kleidung, auch hellrosa, wenn, wie meist der Fall, Weiß zwischen Bunt und Stoff eingeschoben wird. Bei sehr blasser Gesichtsfarbe kann zartes, und bei lebhafterem Teint dunkleres Grün passen. Gelbe Kleidung läßt weiße Haut violett angehaucht erscheinen, und wirkt auf gelblichen Teint bleichend, läßt aber rötlichgelbe Hautfarben rosiger erscheinen, daher ihre imposante Wirkung bei gelb- nnd bräunlichem Teint mit schwarzem Haar, während sie für Blondinen zu fade ist. Violett erteilt weißer Hautfarbe grünlichen Schimmer und macht gelbliche noch gelber, außer als dunkler Sammt, der günstig wirkt. Weiß paßt nur zu weißer oder rosiger Haut, während es dunklen Teint noch düsterer und sogar schmutzig macht. Helle, durchsichtige Stoffe, besonders weiße oder hellere Spitzen, Tüll usw. wirken vorzüglich zwischen schwarzer Kleidung und rosigem Teint.

Als Kopfputz ist bei jeder Hautfarbe weißes durchsichtiges Material geeignet. Blondinen sind überdies schwarze Hüte mit schwarzen, weißen oder roten Federn zu empfehlen oder hellblaue Hüte mit weißen oder selbst gelben Blumen; rote und violette Blumen passen dagegen nicht. Für rosigen, hellen

Teint eignen sich ganz vorzüglich grüne Hüte mit weißer Garnierung oder weißen oder rosaroten Blumen. Roter Kopfputz, und dann nur in tiefer Farbe, ist nur für dunkeln oder feurigen Teint geeignet, welcher dabei gemildert wird. Weiße Hüte passen auch hier vorzugsweise zu weißer oder rosiger Hautfarbe.

Weiteres siehe bei Gewandung.

Unzweifelhaft hat die gesamte Portraitmalerei, die deutsche an ihrer Spitze, oben erwähnte nur idealisierende Richtung der Winterhalter und Genossen verlassen, welche die Männer möglichst bedeutend, die Frauen klassisch schön darzustellen suchte, was zur unausstehlichsten Schmeichelei und Verhöhnung der Natur führte. Den Anstoß hierzu haben in Deutschland Menzel, Knaus, Defregger, Lenbach, Janssen, Kaulbach und v. Werner gegeben. Nach dem Wege, den sie zu gehen hatten, brauchten sie ja glücklicherweise nicht lange zu fragen; er war seit van Eycks, Holbeins, Dürers, Rembrandts und Velasquez' Tagen deutlich genug gewiesen, und die bedeutenderen deutschen Portraitmaler sind denn auch diesen Weg mit Sicherheit gegangen, weshalb ihre Bildnisse eben so fern sind von rosiger Schminke und fader Schmeichelei, als von dem rohen Naturalismus, welcher sich mit der Aehnlichkeit, mit dem Treffen, begnügt, und von der Pose, welche den Dargestellten nicht so zeigt, wie er ist, oder wie er vom Maler aufgefaßt wird, sondern wie er selbst erscheinen möchte.

Statt dessen tragen die modernen Frauenportraits den künstlerischen Adel der Wahrheit in der Schönheit, die Männerbildnisse den treuen Stempel des Charakters; erzählen jene uns zuweilen den Roman ihres Lebens, so spricht aus diesen des Mannes Geschichte von seiner naivsten Regung bis zu der heldenmütigsten Begeisterung, den ernsten Lebenskämpfen und der unermüdlichen Geistesarbeit des Staatsmannes oder Forschers; alle aber bieten sie uns die Gattung im Einzelnen, frei von den Schlacken der Zufälligkeit. Nur in einem Punkte sind die modernen Portraitmaler nicht alle gleichmäßig den Alten gefolgt. Während Lenbach, Janssen, Kaulbach u. a. sich nicht mit der gewissermaßen dramatischen Darstellung des inneren Menschen begnügten, sondern, nachdem sie diese Aufgabe gelöst hatten, nun auch darin dem Fingerzeig der Velasquez und Rubens folgten, daß sie dem darzustellenden Gegenstande seine äußere Schönheit in Form und Farbe abzugewinnen, bei jedem neuen Bilde auch ein neues koloristisches Problem zu lösen trachteten, haben andere, wie v. Werner, Menzel, Knaus, ihren ganzen Fleiß ausschließlich auf die energische, darum aber freilich auch oft sehr nüchterne Charakteristik verwandt. Es wäre töricht, ihnen den Vorwurf zu machen, blind gegen den malerischen und formalen Reiz gewesen zu sein, denn in ihrer durchdringenden realistischen Energie verschmähten sie

denselben offenbar um der inneren Wahrheit willen und kennzeichneten sich eben dadurch in ihrer Art als Poeten.

Man darf das fast als die spezifische Berliner Richtung bezeichnen. Jedenfalls ist es auffallend und gewiß nicht ohne Zusammenhang mit der so nüchternen märkischen Energie, daß Berlin Koloristen im Sinne der Lenbach und Kaulbach nicht besitzt. Wenn man von Gussow absieht, der allerdings auf seinem beschränkten Gebiete ebenso unbestritten Kolorist ist, als Richter auf dem seinigen, so kennzeichnen sich die bedeutenderen Berliner Maler dadurch, daß sie mit dem Pinsel zeichnen, anstatt zu malen. Man möchte sich versucht fühlen, sie in der Beziehung mit den Pariser Malern zu vergleichen, deren Talent auch nach der Seite der energisch-realistischen Zeichnung, nicht der Farbe und Formenschönheit hin, seinen Schwerpunkt findet. Ich möchte indessen nicht daraus den Schluß ziehen, daß die Berliner Luft dem Empfinden für Farbe ebenso schädlich sei als wie die Pariser; obwohl dies von bedeutenden Künstlern sehr entschieden behauptet wird.

Noch eins. Franz Defregger hat sich in seiner Kunst nie von der Felsenscholle seiner armen Heimat entfernt. Obgleich er Paris und die Welt kennen gelernt hat und vom Glücke reich gesegnet worden ist, ist er als Mensch wie als Künstler geblieben, der er war, da er als fünfundzwanzigjähriger Bursche in Loden-

wams und Bockslederhose zu Piloty in die Schule kam, der „Eder-Franzl", wie ihn seine Dölsacher noch heute in verehrender Vertraulichkeit nennen. Nackte Alpenfeen mit blauen Blumen hat er niemals gemalt und um die schönen klassischen Reden der Kunstgelehrten hat er sich auch nicht gekümmert. Und doch, wie kommt es, daß unser Herz so ganz mit ihm ist und mit seinen schlichten Gestalten? Weil ihm niemals jene schöne Mischung von Naivetät und Pathos abhanden gekommen ist, welche nur in der warmen Begeisterung für voll und ganz verstandene Stoffe und Typen wurzeln kann! Und hat man denn nicht eben dieses „naive Pathos" als die schönste Blüte des antiken Geistes gepriesen?

In einem gewissen elegischen Gegensatze zu dieser sonnigwarmen Natur steht die vornehme Eleganz der Kinderportraits von F. A. Kaulbach. Auch bei seinen beiden auf einem Sessel zusammengedrängten Mädchen ist ihm, gleichwie in dem an koloristischen Reizen reichen Bilde seiner Gattin, diese aristokratisch feine Anmut glänzend gelungen, die wir sonst als Vorrecht der französischen Künstler zu betrachten gewohnt sind. Freilich besitzen diese in den allerseltesten Fällen Kaulbachs zwanglose Natürlichkeit in der Anordnung und noch seltener jenen wonnigen Zauber des Goldtones, von welchem der interessante Kopf in dem Portrait seines Vaters umflossen ist. Daher ist es denn auch

begreiflich, daß es den feinfühlenden Künstler aus dem Faubourg St. Germain, das ihm in seinem exotisch-aristokratischen Schimmer manche liebenswerte Anregung geboten haben mag, doch wieder in die deutsche Heimat gezogen hat. Sie hat ihn auf die Dauer so wenig losgelassen, als Franz Lenbach. Denn was diesem auch der Palazzo Borghese mit allen seinen Schätzen geboten, wie sehr er sich mit Recht in das Studium Tizians, wie vordem in das Rembrandts oder der alten Spanier vertiefen mochte, so hat er in seinen Zielen doch ganz und gar deutsch bleiben müssen.





Hintergrund.

Portraits, wie Figurenstücke überhaupt, bedürfen zu vollständiger Wirkung immer eines in *grauen, violetten* oder *grünlichen* Tönen möglichst transparent und harmonisch gehaltenen *Hintergrundes.* Derselbe soll die Darstellung *heben* und darf sich daher nicht vordrängen, sondern muß in den angegebenen ruhigen, zurückgehenden Tönen gehalten werden, seien es nun Wände, Teppiche 2c. 2c. oder Landschaft, die dann immer *breit* behandelt werden muß (*van Dyck, Velasquez*), aber am Horizont, als Wiederholung des Fleischtons, etwas wärmere Farbe zeigen kann. Soll die Figur wie im Relief heraustreten, dann muß der Hintergrund *glatt* und mit einheitlicher Pinselführung ausgeführt sein, sei es nun tupfweise, mit steiler Pinselstellung, sei es in parallelen Strichlagen, deren Richtung oft von erheblichem Einfluß sein kann.

Mit Geschmack und Verständnis angelegt, vermag der Hintergrund die Darstellung auf das günstigste zu beeinflussen, während Mißgriffe in dieser Hinsicht ein sonst vorzügliches Bild schwer schädigen können.

Als Töne für Hintergründe finden vorzugsweise Verwendung: Weiß, Schwarz und Zinnober (feines Perlgrau) oder Indischrot (stärkerer Ton), brauner Ocker und Weiß (gelbe Töne), grüne Erde, Umbra und Neapelgelb (olivengrüne Töne) Schwarz, Weiß und Umbra oder heller Ocker, oder Neapelgelb (zahlreiche gelbgraue Töne) und für dunkle Farbe: Schwarz und gebrannte Siena.

Zahlreiche andere, je nach Verhältnis der kalten zu den warmen Farben und weiterer Brechung vielfältiger Abwechslung fähige Töne bieten: Schwarz, Weiß und gebrannte Siena, Preußischblau, heller oder gebrannter Ocker und Weiß, dann grüne Erde, Indischrot und Weiß.

Bei landschaftlichem Hintergrund genügen für Lüfte und Wolken meist: Heller Ocker mit Weiß, mit und ohne Zinnober oder Krapp, sowie Ultramarin, Weiß und Umbra oder Zinnober. Will man die Luft sehr dunkel halten, dann setzt man den kalten Tönen etwas Schwarz zu. Wo größere Farbenmannigfaltigkeit erwünscht ist, kann man die Töne für Wolken noch mit Weiß, gebranntem Ocker und Ultramarin oder grüner Erde, oder auch mit Weiß, grüner Erde und Preußischblau brechen. Letztere Kombination mit Rot oder Gelb gebrochen bietet ebenfalls treffliche Hintergrundtöne, wenn auch nicht für die Ferne. Laubwerk in offenem Hintergrund

gebe man stets in durch Lack, gebrannte Umbra, und sonstige warme Farben gebrochenem, gedämpftem Grün.

Als hellste Nüancen für Gründe empfehlen sich unter Umständen heller Ocker, Siena oder Umbra, doch sind ungebrochene Farben, besondere Fälle abgerechnet, zu meiden.

Für Gründe in warmem Braun empfehlen sich: Gebrannte Siena mit van Dyck-Braun und Lack, mit Ultramarin mit und ohne Schwarz, sowie mit Paynes Grau; van Dyck-Braun oder Sepia, mit Lack oder Madderbraun, sowie mit Ultramarin; Paynes Grau mit gebrannter Siena und Lack, Siena mit Rosa Krapp und van Dyck-Braun, Kobalt mit Neutralorange, Indischgelb mit Sepia und Lack, sodann Varley's warmes Grau.

Für bläulichen Grund: Indigo und Indischrot mit und ohne Schwarz, oder auch mit van Dyck-Braun; Ultramarin mit gebrannter Umbra, überhaupt Blau mit Schwarz.

Für grünlichen Grund: Siena mit Bister und Ultramarin, Schwarz mit Pinkbraun oder Siena, Ultramarin mit Umbra oder Siena, endlich Indigo mit Indischrot und Ocker, mit Sepia, mit gebrannter Siena oder mit van Dyck-Braun.

Heller Hintergrund wirkt wenig günstig, weil die Figur dann nicht genügend heraustritt. Van Dyck

und Veronese verwendeten indessen häufig mit vorzüglicher Wirkung einen bernsteingelben Vorhang mit schwarzem Muster.

Blaue Luft, überhaupt blauer Hintergrund, ist bei Köpfen zu meiden, des ungünstigen Kontrastes mit den Fleischtönen wegen. Ist dies nicht tunlich, dann gebe man graue bewölkte Lüfte mit höchstens einzelnen, vom Kopfe möglichst fern zu haltenden blauen Partien, doch ist es nicht leicht, graue Lüfte in die notwendige harmonische Stimmung mit der Kleidung zu bringen. Bei lebhaften Farben in der Gewandung macht sich neutraler düsterer Grund am vorteilhaftesten, während recht brillanter farbiger Grund höchstens für bleichen Teint und schwarze Kleidung paßt.

Mit Rücksicht auf Kontrastwirkung wird man daher für den Hintergrund je nach Erfordernis hellere oder dunklere, wärmere oder kältere gebrochene Töne in Braun, oder neutralem oder farbigem Grau wählen. Vorzügliche Dienste leisten hierbei über spanische Wände gehängte Stoffe. Meist hält man dieselben an der Lichtseite dunkler, an der Schattenseite heller und Leonardo empfiehlt die hellste Stelle des Grundes farbiger zu halten, wie die Lichter des Portraits, die dunkelste aber heller wie die Schatten desselben. Die Wahl des Farbentons ist für den Anfänger nicht selten mit Schwierigkeiten verknüpft, da dieselbe einen Maß-

stab für den mehr oder weniger feinen Geschmack des Darstellers liefert.

Tiefbrauner Grund hebt die Figur zwar wirkungsvoll heraus, hat jedoch mit tieftöniger Gewandung den Nachteil gemein, daß die dunkleren Teile des Kopfes bereits in geringer Entfernung mit demselben verschmelzen. Bei blasser, feiner Gesichtsfarbe erzielt man kraftvolles Relief mit warmtönigem Grund, bei dunkler, kräftiger Gesichtsfarbe aber mit einem helleren, duftigen, grauen Grunde. Zu sehr frischer Gesichtsfarbe eignet sich grünlichgrauer Grund.

Der Hintergrund sollte einfach in die gleichsam aufgelösten Umrisse der Figur (ausgeprägt bei Amigoni) übergehen und dürfen letztere nie, wie es auf Gemälden der Frühzeit mit ihren scharfen Konturen vorkommt, sich so vom Hintergrunde loslösen, daß die Figur wie ausgeschnitten oder aufgeklebt erscheint. Neben der Linienführung sind besonders Licht und Schatten der Figur bestimmend, welche Teile vortreten oder zurückgehen müssen. Formenschöne Teile müssen sich abheben, weniger anmutige oder vollendete, zurücktreten. Dagegegen ist mit scharfen Umrissen, in wenigen Linien, die oft ungemein günstig wirken, nur sparsam umzugehen. Manchmal führt man die Lichter der Figuren vorteilhaft im Hintergrunde weiter, womit große Breite erzielt wird, in

welchem Falle man die beschattete Seite der Figur gern im dunkleren Hintergrunde versinken läßt.

Der Anfänger wird bald den Wert der verschiedenen Manieren in dieser Hinsicht zu würdigen wissen, zunächst den Kontrast mit der Gesichtsfarbe, warm oder kalt usw. Zum momentanen Hervorheben eines Kopfes genügt schon das Anbringen eines zu der Hautfarbe passenden Tons (Rot, Blau oder Gelb) und wo die Wirkung befriedigt, kann die Farbe beibehalten werden. Sobald der Anfänger einige Einsicht in den Wert der Hintergrundkompositionen erlangt, darf derselbe nicht mehr blindlings nach Meisterwerken hier Draperien oder Säulen, dort Gehölz oder offene Gegend hiezu wählen, weil dies in diesem oder jenem Bilde vorzüglich wirkte, sondern er muß seinen Hintergrund dann den künstlerischen Grundsätzen gemäß wählen. Er muß dann wissen, wo die Umrisse am vorteilhaftesten aufgelöst zu halten sind, wo die Fleischtöne durch den Kontrast warmer oder kalter Farbe kräftig herausgehoben werden dürfen usw. Er muß mit Hilfe des Hintergrundes alle Mittel anzuwenden wissen, mangelhafte Linien und Formen möglichst zu verbergen, und selbst unvorteilhafte Formen so durch die Umgebung zu beeinflussen verstehen, daß deren schwache Seiten nahezu verschwinden und nur die besseren als charakteristisch erscheinen.

Bei Kniestücken und lebensgroßen Fi-

guren, wo man schon über ansehnlichen Hintergrund verfügt, muß derselbe durch Linienführung, wie Licht und Schatten, so behandelt werden, daß er im Gegensatz zur Figur soviel Abwechslung bietet, als die Komposition irgend gestattet und müssen diese Partien sich gegenseitig bald mehr bald weniger heben, oder auch ineinander übergehen.

Die Manier, den Hintergrund auf einer Seite des Kopfes hell, auf der anderen aber dunkel zu halten, ist zwar etwas veraltet, doch hat dieser künstlerische Notbehelf, besonders bei Köpfen und Brustbildern, eine gewisse Berechtigung, während derselbe beim Kniestück und bei ganzer Figur versagt und deshalb hier nicht anwendbar ist. Will man alsdann mit der Mehrzahl der Künstler das Hauptgewicht auf den Kopf legen, so muß man die unteren Teile des Bildes, der geringeren oder größeren Entfernung vom Kopfe entsprechend, etwas unbestimmt in Formen und in gedämpften düsteren Tönen halten, was dem Kopfe ungewöhnliche Kraft und Lebenswahrheit sichert. Um denselben gut vom Hintergrunde abzuheben, empfiehlt sich, dessen unmittelbare Umgebung so abzutönen, daß Lichter und Halbschatten der Gesichtszüge entschieden gehoben werden, die dunkleren Teile des Kopfes aber ganz entschieden dunkler erscheinen. Die hierdurch erzielte Tiefe und Fernwirkung kann durch Anbringen eines fernen Gegenstandes noch erhöht werden.

Für Brustbilder ist jedoch einfacher Hintergrund geeigneter.

Bei Kniestücken und Figuren, wo mit den Armen zu rechnen ist, kann zur Vermittlung ungezwungener Stellung, ein Tisch oder Stuhl mit vorzüglicher Wirkung Anwendung finden; dagegen halte man alles fern, was nicht der Komposition zu Hilfe kommt, oder sich auf Lebensstellung, oder besondere Verhältnisse der betreffenden Persönlichkeit bezieht.





Vorübungen. Kolorit. Kopfstudien.

Als empfehlenswerte Vorübung für Portraitmalerei ist das Kopieren von Büsten in Gipsabgüssen zu erwähnen, wozu Weiß, Blauschwarz und Umbra genügen. Unter Umständen und bei älteren Abgüssen können jedoch noch gelber Ocker, sowie rohe und gebrannte Siena in Frage kommen.

Man mischt hiezu auf der Palette zunächst den allgemeinen Lichtton, dann je einen Ton für Schatten und Halbschatten, sowie etwaige besondere Töne für Reflexe und prüft die Richtigkeit der Mischungen mit Hilfe des Palettemessers. Man gibt die Umrisse korrekt mit Kohle und zeichnet dieselben dann mit einem Haarpinsel und Umbra, mit Terpentin verdünnt, nach. Zuerst setzt man den Schattenton ein, welchen man noch etwas in den Halbschatten verlaufen läßt, damit man dann in die Farbe hinein malen kann. Alsdann folgen die Halbschatten, die gegen die Schatten gemalt werden, aber ohne Ueberschreitung der Grenzen letzterer. Man malt dann die Töne so-

viel wie notwendig gegen das Licht, wobei eventuell ein wenig vom Lichtton zugemischt werden kann, der zuletzt eingesetzt wird. Je nach Bedürfnis mischt man den hellsten Lichtern ein wenig Weiß zu. Nunmehr werden die Reflexe, je nach der Wärme der Töne mit Weiß und Ocker, oder mit Ocker und etwas Schattenfarbe gemalt, während die tiefen Schatten mit Umbra, Schwarz und roher oder gebrannter Siena gemischt werden. Zu plötzliche Uebergänge aus dem Schatten in den Halbschatten werden dann durch Uebergehen mit Zwischentönen noch auszugleichen bleiben, was vorsichtige Behandlung erheischt. Sonst nicht ganz passende Töne werden in ähnlicher Weise richtig gestellt. Ist alles farbig modelliert, dann erst setzt man die hellsten Lichter mit gut gefülltem Pinsel im richtigen Ton ein.

Zum Entwurf eines Portraits dient am besten Kohle, deren lose Teilchen man, nachdem diese Arbeit beendet, mit dem Taschentuch wegstäubt. Hierauf zeichnet man, um bereits möglichste Aehnlichkeit sicher zu stellen, mit schwarzer Kreide oder Rötel nach und übergeht die Umrisse mit einem mit Terpentin verdünnten dunklen, warmen Ton, etwa Umbra mit oder ohne Lack oder Indischrot, oder mit Schwarz und Indischrot, wobei etwaige Versehen in der Zeichnung bei Augen, Nase und Mund gleich berichtigt werden.

Aus den Zeiten der altflandrischen Schule herab, hat sich auch der Gebrauch der weißen Kreide zu gleichem Zweck erhalten, in welche mit dem Pinsel oder Blei das Detail eingezeichnet wird, worauf viele Künstler die Hauptschatten dünn mit Braun einsetzen. Viele Skizzen von Rafael und Rubens sind mit Blei gezeichnet und ist dann, ähnlich wie bei den Sepiazeichnungen, der Effekt mit einem leichten durchsichtigen Braun, anscheinend Bitumen, eingesetzt worden. Rubens hat auf solche Skizzen häufig Primabilder gemalt, die Lichter stark impastiert, aber die Schatten und Halbschatten mit dünner Farbe gemalt und sich bei letzteren meist mit Lasuren begnügt.

Kreidezeichnung führt übrigens leicht zu jener zahmen Technik, die man häufig bei Dilettanten findet, die viel kopiert haben, zu Mangel an Bestimmtheit, Geist und Freiheit, also an Eigenschaften, die der Anfänger vorzugsweise zu erwerben trachten soll. Man kann auch die Zeichnung mittelst rotem Kalkierpapier auf die Leinwand pausen.

Zunächst einige allgemeinere Andeutungen bezüglich der Technik.

Beim Portrait malt man in der Regel zuerst den Hintergrund und zwar mit einem nicht zu dünnen aus Schwarz, Weiß, Grau IV, lichtem Ocker II und etwas Rot gemischten grauen Ton, der mit einem großen, breiten Borstenpinsel aufgetragen und bis dicht an

die Umrisse geführt wird, wobei Licht= und Schatten=partien gleich richtig eingesetzt werden.

Hauptfarben für die Karnation sind: Weiß, lichter und gebrannter lichter Ocker, Umbra, Neapelgelb, Goldocker, dunkles Kadmium, Zinnober, Indischrot, rotbrauner Krapp, Krapplack VI, Ultramarin, Kobalt, Pariser= oder Preußischblau, Blaugrün Oxyd, Lack Robert VII, gebrannte Siena, Asphalt, van Dyck=Braun und Elfenbein= oder Blauschwarz.

Jeder Maler hat übrigens für das Portrait seine eigene Palette, die abgesehen von den vorstehend gesperrt gedruckten Farben mancherlei Abweichungen zeigt, z. B. Vert émeraude bei Duran. Ueberhaupt finden sich selten zwei Maler, die sich ganz derselben Farben bedienen, da bei Wahl derselben Liebhaberei, Geschmack und Gewohnheit eine zu große Rolle spielen. Mancher hält eine Farbe für unbedingt notwendig, die ein anderer nie braucht.

Nachstehend aufgeführte auf den Ergebnissen langjähriger Praxis beruhende Kombinationen gestatten die Wiedergabe aller nur erdenklichen, in der Karnation vorkommenden lebenswahren Töne, allein die richtige und erfolgreiche Anwendung erfordert längere, ausdauernde Uebung. Die verschiedenen Nüancen der vorkommenden Töne, ihre gegenseitige Beziehungen und ihre geeignete Verwendung zur Nachahmung der zahlreichen zarten Töne der Hautfarben und ihrer trans=

parenten Schatten können selbstredend mit Worten nicht gelehrt, sondern nur durch fleißiges Studium erkannt werden.

Gesichtsfarben in ruhigen Tönen werden nicht selten durch Zusatz von Schwarz oder Weiß genau getroffen, da letztere alle Töne herabstimmen. Nach einiger Erfahrung bieten diese Farben bei umsichtiger Behandlung ein äußerst schätzbares Hilfsmittel, eine natürliche Hautfarbe mit zahlreichen Abänderungen auf sonst nicht leicht erreichbare Weise herzustellen. In unerfahrenen Händen empfiehlt sich aber vorerst große Vorsicht.

Die Hautfarbe von Frauen und Kindern erfordert vorzugsweise die zartesten mit Perlgrau gebrochenen und in Schatten-übergeführten Töne als Grundlagen späterer geeigneter Lasuren; dagegen die von Männern und ausgesprochen strengen Charakteren entschiedenere, dem Leben schon möglichst nahekommende Töne.

Bei Frauen und Kindern von frischer Farbe ist der Lokalton im allgemeinen Weiß mit sehr wenig Zinnober mit und ohne hellem und etwas dunklem Ocker. Bei Männern vertritt Goldocker oder dunkler Ocker die Stelle des Zinnober. Zusatz von Weiß zum Lokalton ergibt die Uebergänge zu den Lichtern, Zusatz von Schwarz, die zu den Schatten (gebrannte Siena u. s. w.) Für sehr transparente Haut und zarten Teint von Frauen

und Kindern sind bei vorherrschendem Weiß besonders zu empfehlen: Weiß mit Siena oder Neapelgelb und Rosa Krapp oder Indischrot, sowie Weiß mit Mars Orange und Rosa Krapp. Zusatz von sehr wenig Ultramarin zu diesen Tönen ergibt zahlreiche mildere Nüancen. Als allgemein brauchbare Fleischtöne empfehlen sich: Weiß mit Rosa Krapp, sowie weiterem Zusatz von Siena, Indischrot oder hell Englischrot, Weiß mit hell Englischrot und Smaragdgrün, Rosa Krapp oder besser Lack mit Siena oder Umbra, Weiß mit Neapelgelb oder hell Englischrot mit und ohne Zinnober; für tiefere Töne: Weiß mit Indischrot, mit Purpurkrapp oder Indischem Lack.

Für entschieden gelbliche oder rötlichere Hautfarben eignen sich Weiß mit hellem und gebranntem Ocker, mit Siena und Rosa Krapp mit wenig Karmin, mit hellem Ocker und Zinnober oder hell Englischrot, mit grüner Erde und Indischrot, mit hell Englischrot. Bei derartigen Hautfarben lasiert man nicht selten mit vorzüglicher Wirkung die betreffenden Stellen vor der Uebermalung mit Siena und Rosa Krapp und arbeitet dann in diese Lasur hinein.

Weniger transparent wirken: Weiß mit Gelb (Siena, Ocker, Neapelgelb) und Zinnober, mit Neapelgelb, mit hell Englischrot.

Grünliche Töne (auch für Halbschatten) erhält man aus Weiß, Gelb und Ultramarin, grünlich-graue aus Weiß mit grüner Erde mit und ohne Indischrot, Weiß mit Umbra und Ultramarin mit und ohne Indischrot; Weiß, Schwarz und Indischrot mit Umbra oder grüner Erde (brauchbare Töne auch ohne Weiß).

Graue Töne, die wie vorstehende, je nach dem Vorherrschen von Weiß oder den stärkeren Farben, sich sowohl für tiefere Schatten, wie für Halbschatten und zurückgehende Partien eignen, ergeben: Weiß, Schwarz und Zinnober oder hell Englischrot oder Indischrot (zarte und kräftige Schatten) mit und ohne Krapp, Weiß mit hellem Ocker und hell Englischrot; Indischrot, brauner Ocker und Schwarz (auch mit Neapelgelb); Neapelgelb, Krapp und Kobalt oder Schwarz, heller Ocker, gebrannter Ocker und Kobalt (letztere drei Mischungen liefern sehr feines Grau, warme und kalte Töne zur Verstärkung der Schatten). Weiß mit hell Englischrot und Smaragdgrün (herrliche, je nach Vorherrschen von Grün oder Rot, zarte, kalte bis warme Töne) mit Schwarz und Madderbraun, mit Indischrot, Ultramarin und Umbra (jeder Tiefe fähige wertvolle Töne).

Violette Töne ergeben Weiß mit Ultramarin und Rot (Rosa- oder Purpur-Krapp, Indischrot oder

Indischer Lack). Das nach Violett neigende Rot an Ohren, Lippen und Nasenlöchern, erhält man aus Purpurlack und Hell Englischrot mit und ohne Weiß, die gebrochenen bläulichen und grünlichen Töne um Mund und Kinn aus Ultramarin (oder Blauschwarz), hellem Ocker, Krapp und Weiß.

Für Schatten, tiefe Halbschatten und dunkle Fleischtöne empfiehlt sich: Schwarz mit gebrannter Siena; Zinnober mit Schwarz; Umbra mit Indischrot und Schwarz; Weiß und Madderbraun mit und ohne gebrannte Siena; Zinnober, Ocker und Blauschwarz, mit und ohne Weiß (auch kräftige Schattenfarbe); Weiß mit Ultramarin oder Purpurlack und hell Englischrot.

Wo tiefe reine Töne ohne Weiß für Reflexe, Schatten oder zum Herabstimmen zu warmer Farbe erfordert werden, wähle man Schwarz, braunen Ocker und Purpurlack, mit und ohne Neapelgelb, oder auch hell Englischrot, Neapelgelb und Schwarz. Für die Drucker auf Augen, Nasenlöchern und den Mund beschatteter dunkler Köpfe empfehlen sich gebrannte Siena und van Dyck-Braun oder Purpurlack.

Tiefe Lasuren ergeben: Madderbraun oder Indischer Lack mit und ohne Siena, Lack und gebrannte Siena oder hell Englischrot und

van Dyck-Braun, Indischer Lack und van Dyck-Braun, Beinschwarz, Rosa und gebrannte Siena, Umbra, Krapp, Zinnober, grüne Erde u. s. w. Für helles Haar: Weiß, Neapelgelb oder Siena oder Umbra; Weiß, gelber Ocker und van Dyck-Braun oder gebrannte Siena und wenig Schwarz. Im Halbschatten dieselben Töne mit Zusatz eines tiefen Grau, für Fleischtöne etwa Weiß mit Schwarz und Umbra. Für die tiefen Schatten: Umbra van Dyck-Braun, Siena und van Dyck-Braun rohe und gebrannte Umbra mit Schwarz und Rot, Umbra und Madderbraun. Für braunes Haar (alles Braun): Umbra und van Dyck-Braun, auch beide allein, Schwarz mit Umbra oder Madderbraun, sowie Kappahbraun und Bitumen. In den Schatten setzt man tiefes Grau ein und malt dann Madderbraun allein, oder mit van Dyck-Braun oder Ultramarin gemischt, hinein. Vorzüglich wirkt es, sobald es gelingt, das Grau durch die Lokalfarbe schimmern zu sehen.

Das praktische Verfahren ist bei den verschiedenen Meistern ein sehr verschiedenes. Viele malen ihre Portraits stückweise, in einer Sitzung etwa Stirne und Augen, in der folgenden Wangen und Nase u. s. w., welche Manier aber schon bedeutende Umsicht fordert, besonders die Fähigkeit, die Gesamtwirkung im Voraus sicher beurteilen zu können und Klarheit

bezüglich der zu harmonischer Gestaltung etwa noch notwendigen Lasuren.

Wie viele Sitzungen erforderlich sind, hängt ganz von der Befähigung des Darstellers ab; die Zahl derselben ändert indessen nichts am Gange der Arbeit, der im Ganzen derselbe bleibt.

Nicht wenige folgen auch der bereits von Tizian, Veronese, Correggio, van Dyck und Rembrandt geübten Technik, der pastosen Untermalung in hellen kälteren oder grauen Tönen, Fertigstellung durch Lasuren in Licht und Schatten und weiterer Impastierung der Lichter in der notwendigen Tonstärke.

Bei verständnisvoller Behandlung bleiben die späteren Lasuren kühl und durchsichtig und wirken ganz vorzüglich, während bei Verwendung der bei der Untermalung gebrauchten Farben, nochmals bei Uebermalung leicht Schwere und Mangel jener natürlichen Frische sich einstellt, während Uebermalung kalter Töne mit warmer Farbe meist wunderbar schöne Resultate liefert. Die Malweise der Venetianer gibt daher im Allgemeinen die besten Resultate.

Aehnlich aber weniger empfehlenswert ist die pastose Untermalung in Grau, worauf nach Einsetzen der Effekte durch Lasuren nochmalige pastose Ueberarbeitung und Fertigstellung durch Lasuren folgt; so bei Correggio und dessen Schülern und in neuerer Zeit bei Reynolds.

Für den Anfänger empfiehlt sich das folgende Verfahren. Nachdem mehrere Nüancen von hellem Ocker mit Weiß, von hell Englischrot mit Weiß, von Kobalt mit Weiß und von Schwarz mit Umbra gemischt worden, setze derselbe alle Haupttöne pastos, ganz ins Rohe, gleichsam mosaikartig, auf, ohne dieselben ineinander zu malen, wobei außer Licht und Farbe besonders die hellsten Lichter betont werden müssen. Ist diese Arbeit beendet, dann werden die Uebergänge hergestellt, aber nicht etwa durch Verstreichen der Schattenfarben in die Lichttöne, sondern abermals mit soliden, zu diesem Zwecke besonders gemischten Tönen. Mit Verbesserungen wartet man bis das Bild trocken ist.

Manche Künstler verschmelzen die Töne mit dem Vertreiber, von dessen Gebrauch dem Anfänger jedoch abzuraten ist, da dann leicht flaue, flache Arbeit entsteht. Zum Ebnen zu stark markierter Farbengrate, oder wo sonst der Vertreiber wünschenswert erscheinen sollte, so zu harmonischer Ausgleichung, nehme man lieber einen langhaarigen Pinsel, der diesen Zwecken vorzüglich entspricht. Wo dann hier und da ein Uebergangston fehlen sollte, setzt man denselben ein. Will eine Partie nicht recht gelingen, so läßt man dieselbe trocknen und sucht dann den Fehler zu verbessern, während der bereits erfahrene Darsteller in einem Zug die noch nasse Farbe mit dem Palettemesser

wegfegt, den Grund mit einem mit wenig Terpentin befeuchteten Lappen rein wischt und die Stelle nochmals malt. Für Neulinge eignet sich dieses Verfahren nicht, weil es leicht die ganze Arbeit in Frage stellen könnte.

Wenn auch das Treffen der Aehnlichkeit die niederste Stufe der Portraitmalerei bildet, so hat der Anfänger vorerst doch nur auf diese auszugehen und ästhetische oder ideale Gesichtspunkte können ihm noch absolut nebensächlich bleiben. Damit die Züge nicht das Starre der Photographien annehmen, sondern geistiges Leben verraten, empfiehlt es sich, das Modell zur Unterhaltung anzuregen, da vollständige Ruhe weniger günstig wirkt. Der Mund wird dann etwas verlängert erscheinen, die Winkel etwas erhoben, die Nasenflügel schwach ausgedehnt und unter den Augen wird sich ein schwacher Schatten bemerklich machen, ein Ausdruck, den festzuhalten sich empfiehlt. Hat der Darsteller sein Modell in die vorteilhafteste Stellung gebracht, dann handelt es sich lediglich darum, das unter den gegebenen Umständen Sichtbare in freier, flotter Manier wiederzugeben, dagegen alles außer Betracht zu lassen, was möglicherweise noch da sein könnte.

Manche Leute pflegen jedoch ihre Ausführungen mit leichten Verzerrungen der Züge zu begleiten, häufig mit Hinaufziehen der Augenbrauen etc., üble

Angewohnheiten, die der Portraitmaler selbstredend ignorieren muß. Er kann aber kleine Freiheiten in der Bewegung gestatten, damit die Züge nicht die stille Ergebung und den Zwang eines Dulders illustrieren. Sobald die Züge Ermüdung zeigen, lasse man das Modell etwas ausruhen.

Es kommt vor, daß mit fortschreitender Ausführung die Aehnlichkeit immer mehr abnimmt, gewöhnlich eine Folge davon, daß Teile, die feineres Detail vertragen oder verlangen, ganz wie diejenigen behandelt sind, in welchen Breite unerläßlich ist oder umgekehrt. Der lebenswahre natürliche Charakter geht dann verloren. Der Erfolg wird aber auch davon abhängen ob das Modell ein gutes Objekt ist oder nicht. Wer nur zum Vergnügen malt, ist in dieser Hinsicht besser gestellt, da man sich dann unter Freunden und Bekannten die interessanteren Köpfe wählen kann.

Bei Kopfstudien übergeht man zunächst alle dunklen Töne und Schatten (auch Wimpern, Augenbrauen u. s. w.) dünn mit recht warmer, durchsichtiger, tiefer Farbe, etwa Asphalt, mit wenig Kadmium und zwar taucht man den Pinsel vorher in Mischung von Kopal und Leinöl mit Terpentin. Die zu warme, durchsichtige Färbung wird später durch Hineinmalen von Deckfarben gemildert. Hierauf werden die hellen Lokaltöne eingesetzt, die warmen Fleischtöne mit Kadmium, Weiß und Zinnober, dann die angrenzenden

Töne bis in den Schatten, wobei zuerst die Stirn, dann die beleuchtete Seite des Gesichts, dann die Augen u. s. w. in Behandlung kommen. Die Haare legt man erst ganz mit einem durchsichtigen dunklen Ton an, etwa Robertlack No. 7, worauf in der den Haaren entsprechenden Pinselführung die kalten und warmen Glanzlichter leicht eingesetzt werden, zuletzt die stärksten mit kräftiger Farbe. Die Schatten des Weißzeugs gibt man mit Asphalt, Kobalt und Weiß, die Kleidungsstücke ebenfalls mit dünnen entsprechenden Tönen (gebrochenes Blau, Berliner Blau mit Krapp, dünnes Schwarz u. s. w.) Das Auge wird zuletzt gemalt, das Weiße nicht zu weiß, mit hellem mit Blauschwarz gebrochenem Fleischton.

Getreue Wiedergabe der Hauptschatten und Uebergänge und der Gegensatz zu den Lichtern muß, ganz abgesehen von feinerer Ausarbeitung, bereits entschiedene Aehnlichkeit bedingen, die ja schon durch die Umrisse des Kopfes und der Figur in wesentlichen Punkten gewahrt ist. Es ist deshalb von vorn herein geboten, auf Feststellung der jedem Menschen eigentümlichen besonderen Merkmale in dieser Hinsicht zu achten, auch wenn dieselben nicht so stark hervortreten, um sich als Mängel bemerklich zu machen.

Die Kraft des Ausdrucks liegt bei Männern in Unterlippe, Stirne, Kinn und Augen; die weibliche Anmut in Mund und Augen, besonders

deren Außenwinkeln, der Partie unter den Augen und und in der Unterlippe. Bei Männern ist stets genügender Schatten vorhanden um den Kopf kraftvoll hervorzuheben, namentlich unter den Brauen, so daß die Augen hauptsächlich betont werden. Um Mund und Nase wird aber der Schatten, je nach der Stellung des Modells, durch am besten vom oberen Teile eines Fensters einfallendes Licht, teilweise gebrochen. Bei Frauenköpfen hält man die Gesichtszüge gern in vollem Licht, so daß der Schatten gerade ausreicht, denselben genügendes Relief zu geben. Zahlreiche Abweichungen der Töne erfordern größte Aufmerksamkeit, ebenso die an manchen Stellen, durch zarte Flaumhärchen, oft nahezu aufgelösten Umrisse. Nur wenige Stellen, so der Nasenrücken, sind schärfer betont. Zuweilen und selbst bei Personen mit sehr reinem Teint ist das Kolorit etwas unterbrochen und fast fleckig, besonders auf den Wangen. Die betreffenden Töne dürfen dann nicht zu zart verlaufen. Rauhe oder leicht gerunzelte Haut erfordert entsprechenden Auftrag, besonders Pinselführung in der Längsrichtung, ebenso die Haare.





Untermalung.

Wer über den ersten Anfang hinaus ist, wird seine Portraits in der Regel *untermalen*. Die *Untermalung*, die eine sichere Grundlage für weitere Farbengebung bieten soll, geht zunächst auf charakteristische Modellierung der Gesichtszüge aus. Man hält hierbei oft die Lichter etwas gedämpfter, die Schatten dagegen dünner und etwas heller, so daß die richtige Farbengebung der Uebermalung und Retouche vorbehalten bleibt. Oel verwendet man eventuell nur bei hellen Tönen und sehr wenig *Trockenöl* bei Schatten.

Der Gang der Arbeit ist hierbei etwa folgender: Nachdem die Umrisse fertiggestellt und berichtigt sind, mischt man 2 oder 3 Nüancen von viel Weiß mit *gelbem Ocker* und wenig *Zinnober*, oder von *Weiß* mit *hell Englischrot* und *Neapelgelb* für die Lichter und einen Ton von *Indischrot*, *Umbra* und *Schwarz*, oder auch einen transparenteren Ton für die Schatten. Letzteren legt man nunmehr mit passendem, großen, weichen Borstenpinsel, in breiter aber dünner Lage, über die Hauptmassen der Schatten, mischt aber an markierten Stellen, so in den dunklen

Tönen an Nasenlöchern, Lidern, Lippen, Ohren u. s. w. etwas wärmere Farbe zu. Ist dies beendet, dann nimmt man etwa 6 etwas starke Borstenpinsel in die Linke und hält einen für den hellsten Lichtton, mit welchem jetzt die helleren Lichter gut impastiert werden. Je pastoser der Auftrag, desto weniger Veränderung im Ton ist zu befürchten, denn alle auf hellen Untergrund gemalte Lichter haben die Neigung beim Trocknen, je nach Verhältnis ihres Körpers, etwas im Ton zu sinken und zwar nach der Grundfarbe hin. Man kann aber auch umgekehrt zu Werke gehen, erst die Lichter impastieren, dann die Schatten, und schließlich die Reflexe übergehen. Anfänger sind geneigt das Rot der Wangen möglichst glatt aufzulegen, was aber unnatürlich wirkt, da dann jene das Leben charakterisierende, rötliche Transparenz und lebenswahre Verschiedenheit im Tone gern eingebüßt wird. An manchen Stellen des Gesichts, so da, wo die Haut mehr unmittelbar auf den Knochen aufliegt, wie z. B. an Stirne und Backenknochen, verschwindet Rot ganz. Die warmen Lichter daselbst, werden mit einem hellen Ton von Gelb mit Weiß gegeben. Hebt sich die beleuchtete Seite des Gesichts unmittelbar von einem dunklen Hintergrunde ab, dann ist darauf zu sehen, daß die Lichter zart in den Hintergrund verschmelzen, nicht aber in scharfen Linien letztere zu durchschneiden scheinen. Harte, trockene Ausführung ist hier wie

überhaupt bei allen kontrastierenden Tönen zu meiden. Der Lichtton ist jedoch gedämpfter zu halten, weil man sonst für die glanzvollsten Lichter nicht auskommen würde. Dann folgen die übrigen verschieden gestimmten aber auch ungebrochenen Mischungen. Man setzt die höchsten Lichter der Wangen genau ein, dann den nächsten Ton, dem vielfach vom ersteren zugesetzt werden kann und welcher möglichst genau zu treffen ist, ohne viel Hinundherpinseln. Nach unten hin wird die Farbe der Wangen lebhafter und erfordert mehr Zusatz von Zinnober, hell Englischrot oder auch Krapplack. Die Farbe geht dann allmählich wieder in den allgemeinen Fleischton oder in die sehr verschieden nüancierten Lokalfarben des unteren Teiles des Gesichts über. Die Stirne zeigt meist einheitliche Farbe.

Hierauf geht man zu den Halbschatten über, indem man denselben Tönen wenig Blauschwarz zusetzt, dann zu den Schatten und Reflexen. Bei jedem der zahlreichen Licht- und Schattentöne, deren jede Reihe vielleicht ein Dutzend mit Ausweichungen ins Weißliche, Gelbliche, Rötliche, Violette, Bläuliche, Graue oder Grünliche aufweist und die Ton neben Ton, ohne zu verschmelzen eingesetzt werden, ist genauestes Vergleichen mit dem Modell geboten. Die Schatten und zurücktretenden Töne sind von transparentem perlgrauem Charakter. Besondere Sorgfalt ist der Nachahmung jener gegen die beschattete

Seite des Kopfes hin auftretenden ansprechenden Tonreihe zu widmen. Kalte Halbschatten und Weiß mit Blau, mit Grün, mit Schwarz und Zinnober 2c. 2c., sind zum Mildern und Abtönen der Farben unentbehrlich, verlangen aber vorsichtige Behandlung.

Die grauen Schatten, die ihren wahren Ton erst durch spätere Lasuren erhalten, hält man in etwas gelberem oder rötlichgelbem Tone, denn hievon hängt deren Feinheit ab. Daneben vermeide man zu oftes Berühren der einmal eingesetzten Töne. Reflexe befinden sich am Kopfe, in der Regel nur im Schatten, außer da, wo ein farbiger Stoff, ein Vorhang u. s. w. auftritt.

Bei Anlage eines einfachen Hintergrundes beginnt man mit den unteren Teilen, (etwa mit gebrannter Siena und Schwarz). Die Farbe ist dünn aufzutragen, weil sich dann leichter hineinmalen läßt. Dann gibt man den charakteristischen Lokalton und dann die helleren Stellen, deren hellste etwas heller gehalten werden kann, wie im farbigen Bilde. Die Töne müssen hierbei sanft ineinandergehen und Härte muß unbedingt vermieden werden. Einen oder den anderen der Uebergangstöne hält man oft vorteilhaft, wie leicht gewölkt.

Etwa notwendige Verbesserungen, farbige Reflexe u. s. w, werden nach dem Trocknen mit dünnen Lasuren bewerkstelligt, in welche man, je nach Umständen, mit einem helleren oder dunkleren Ton hineinarbeitet.

Der trockene Hintergrund läßt sich mit Krapp, roher oder gebrannter Siena nach Wunsch vertiefen. Einfache Hintergründe machen sich überhaupt in angenehm gebrochenen, mehrfach variierenden Tönen am besten und besonders wirksam erweisen sich wolkenartige, an drohende Unwetter erinnernde Massen in verschiedenen harmonisch ineinander übergehenden Tönen aus Schwarz, Weiß und Rot mit hier und da etwas Ultramarin. Derartige Schatten bringe man jedoch möglichst fern vom Kopfe an und halte dieselben sehr unbestimmt in der Form. Bildet eine Wand den Hintergrund, so malt man diese zuerst.

Pinselstriche und sonstige Unebenheiten entfernt man nach beendeter Untermalung, indem man einen großen, runden Borstenpinsel ganz oberflächlich und leicht, erst in horizontaler und dann in vertikaler Richtung, oder schrägrechts oder links über die Fläche führt. Wiederholt man diese Arbeit mit dem Vertreiber, dann muß derselbe noch leichter geführt werden und genügen wenige Striche. Man folgt übrigens hiebei zweckmäßig den natürlichen Formen und der Modellierung. Man läßt dann trocknen, was im Sommer 2, im Winter etwa 5 Tage beansprucht.

Bei Geübteren wird die Untermalung unter Umständen schon dem Leben sehr nahe kommen, da die gleichzeitige Beherrschung von Farbe, Zeichnung und Ausdruck denselben keine Schwierigkeiten mehr bietet

und häufig werden dann manche Stellen schon bei erster Anlage mit solcher Treue und Lebenswahrheit wiedergeben, daß dieselben als weiterer Verbesserung nicht zugänglich, nicht mehr berührt zu werden brauchen.

Im Ganzen muß sich die Untermalung durch hellen Ton und freie Pinselführung auszeichnen. Der Anfänger beachte, daß dieselbe durch kleinliches Tifteln und Arbeiten mit kleinen Pinseln zu einer geistlosen wird, sowie, daß ängstlich behandelte und überarbeitete Lichter jene lebenswahre Frische einbüßen, welche dieselbe bei freierer Behandlung erhalten haben würde. Dieselbe verfällt nicht selten in Härte nur durch das intensive Streben nach genauester Wiedergabe, was sich besonders in den Augen und überall da zeigt, wo Linien und sonstige Markierungen durch bestimmte Pinselführung besonders hervorgehoben werden müssen. Solche, sowie weitere, in diesem Studium der Arbeit hervortretende Unrichtigkeiten läßt man vorläufig beruhen, da Korrekturen leichter und besser nach vollständigem Trocknen zu bewerkstelligen sind. Dem Anfänger hält oft Erreichung der Aehnlichkeit sehr schwer und durch wiederholt notwendige Korrekturen, welche gewöhnlich in Schwere und Undurchsichtigkeit enden, wird das Bild verdorben.

Immer muß sich der Darsteller der Tatsache bewußt bleiben, daß lebenswahre Wiedergabe nur bis zu einem gewissen Punkte möglich ist. Nachdem der-

selbe erreicht, kann durch etwaige Versuche, durch klein=liche Detailmalerei die Lebenswahrheit noch steigern zu wollen, dem Bilde nur geschadet werden.





Uebermalung.

Bevor man zur Uebermalung schreitet, nachdem das Bild absolut trocken geworden, schabt man etwaige allzustarke Erhöhungen, Unebenheiten und Rauheiten der Farbe, die sich, gegen das Licht gehalten, scharf auszeichnen, mit scharfem Radiermesser ab, behandelt das Bild mit laufendem Wasser oder mit dem Schwamm, aber ohne mit Leinen abzutrocknen und setzt es der Sonne, Zugluft, oder, etwas entfernt vom Feuer, der Wärme aus. Man kann es dann leicht mit Mohnöl überpinseln, dessen etwaigen Ueberschuß man mit zartem Tuche wegwischt.

Für die Uebermalung kommen vorzugsweise in Betracht: Weiß, heller Ocker, Ultramarin, hell Englischrot oder gebrannter Ocker, Zinnober, Rosa Krapp, dunkler Krapp, Blauschwarz, gebrannter Karmin, gebrannte Siena, Kobalt und Siena.

Der Gang der Arbeit ist derselbe wie vorher. Man prüft zunächst sorgfältig ob keine Ungenauigkeiten in der Zeichnung bestehen, namentlich in Form und Charakter der Schattenpartien, die mit einem ent-

sprechenden Ton richtig zu stellen sind. Die Partien im hellsten Licht werden zunächst in Angriff genommen und sind abermals die Töne gleich möglichst richtig zu treffen. Man beginnt mit der Stirne und werden zugleich alle das Fleisch berührenden Töne mit in Behandlung genommen. Nach den Lichttönen folgen Halbschatten und Schatten. Die Grenzen der Töne sind genau zu beachten und an den richtigen Stellen einzusetzen, damit dieselben nicht durch Hin- und Herpinseln flach, hart und undurchsichtig werden und dann ihre für Darstellung lebenswahrer Züge so notwendige Wärme und Frische verlieren. Ebenso müssen Lichter wie Schatten möglichst bestimmt gegeben werden, da Unbestimmtheit oder Wirrwarr nachteilig wirken, weshalb auch beide besondere Pinsel verlangen. Alles Fleisch muß so weich scheinen, als gebe es dem Drucke des Fingers nach. Wo es nicht absolut notwendig, lasse man Weiß weg und beschränke sich auf Lasuren, in welche man gelegentlich mit dem Pinsel hinein schraffiert, denn das gibt transparentes lebenswahres Ansehen. Beiläufig bemerkt, lasieren manche Portraitmaler ihre Bilder nochmals, zwei bis dreimal. Der Reiz der Lasuren ist so verführerisch, daß derselbe nicht selten zu tiefe Lasuren veranlaßt, die alle frischen, natürlichen und kälteren Töne schwer schädigen. Man halte sich deshalb ganz streng an die Natur und lasiere auch nie ein Portrait in Abwesenheit des Modells.

Schatten und Halbschatten hält man zweckmäßig nicht ganz so tief, wie augenscheinlich notwendig, da dieselben nach dem Trocknen leicht zu schwer wirken, dagegen sind durch Reflexe erleuchtete Schattenpartien mit etwas stärkerer Farbe wie die Schatten zu geben, womöglich ohne Weiß, also mit halbwarmen Tönen.

Die oben angegebenen Töne, eventuell unter Zusatz von etwas Grau, werden genügen, höchste Uebereinstimmung mit dem Modell zu erreichen, besonders hell Englischrot je nach der Gesichtsfarbe in verschiedener Stärke und Zusatz von wenig Zinnober, Siena oder Rosa Krapp für die Lichter des Gesichts. Die für die Modellierung so wichtigen Halbschatten werden mit Grau verschiedener Stärke in die Schatten übergeführt. In dieser Weise behandelt, resultiert eine auf sonstige Weise schwer zu erreichende Harmonie weicher Töne.

Beim Lasieren beschatteter Teile des Kopfes darf man nicht in Kälte oder Deckfarbe verfallen. Die Lasuren müssen immer nach Wärme streben, wenn auch an sich kalte blasse Gesichtsfarbe nicht durch warme Lasuren erwärmt werden darf. Auch trage man die Farbe nicht zu dick auf, damit nicht ganz gelungene Töne leichter verbessert werden können.

Besondere Sorgfalt erfordert das Auge und dessen Umgebung, wegen der hier immer sehr feinen, teils rosigen, violetten oder bläulichen Töne. Zunächst gibt man

mit nur sehr wenig Farbe, den durch die Haare bemerkbaren Fleischton, auf welchen man dann mit recht naturwahrer Form die Brauen malt, die sich in dem harmonischen Halbschatten weich verlieren müssen. Allzuviel Detail ist hier ebenso zu meiden, wie bei den Wimpern; aber bei den Köpfen von Greisen kann man einzelne Haare länger und weißer halten, was erheblich zu lebenswahrer Darstellung beiträgt, wenn dieselben flott und leicht, mit frei erhobener Hand, gegeben werden. Braune Augenbrauen gibt man mit Schwarz, gelbem und gebranntem Ocker; dieselben können dann, wenn notwendig, später noch mit einem kräftigeren Braun verstärkt werden. Bei blondem Haar dienen dieselben Farben, mit vorherrschendem Gelb. Aehnlich werden die Wimpern behandelt. Die roten, in den Winkeln der Augen deutlich entwickelten Schleimhäute gibt man zart mit leichtem, bläulichem Rosa. Das obere Lid in gebrochenem, violettem Ton betone man nicht zu stark, ebenso das gebrochene Weiß. Immer sind die Töne genau mit dem Modell zu vergleichen, damit deren schwächste Nüancen zum Ausdruck gelangen. Die Augäpfel sind hinsichtlich ihrer Form, die je nach Stellung des Modells mitunter etwas oval sein kann, zu beachten. Damit dieselben nicht zu hart vom Weißen abstehen, setze man einen bläulichgrauen Ton ein, der die Härte vermeidet. Um die Haare recht leicht zu machen, empfiehlt sich, deren

Umrisse auf dem Hintergrund etwas bestimmt zu geben.

Ist das Bild soweit übermalt und die Schatten erscheinen durchsichtig und die Lichter treten wirkungsvoll heraus, dann läßt man es vollständig austrocknen, um es dann später nochmals zu übersehen und wenn notwendig hier und da noch einen Drucker, ein Glanzlicht oder einen kräftigen Schatten einzusetzen, mit welchem das Gemälde als fertig zu betrachten ist. Ehe man diese letzte Arbeit vornimmt sind etwa störende Pinselspuren mit dem Messer zu entfernen. Oelen des Bildes kann unterbleiben und durch Abwischen mit einem befeuchteten Schwamm ersetzt werden, weil dann die Farben sich besser verarbeiten lassen.

Kräftigere Gesichtsfarbe kann zuweilen — nur nicht bei Frauen und Kinderbildnissen — durch Lasuren mit Rosa Krapp und Siena gegeben werden, aber vorsichtig, damit nicht flüssige Stellen entstehen. Diese Farbe muß hinreichend verdünnt, mit entschiedenem Strich rasch aufgesetzt werden. Wo unverdünnte Farbe genügen würde, ist sie in sehr geringer Menge mit dem Pinsel aufzunehmen und kräftig auszustreichen. Hauptsache bleibt Wahrung der Transparenz. Zur Behandlung von feinen Details an Augen, Mund u. s. w. kann gelegentlich der Haarpinsel dienen. Lichter werden selbstredend pastos eingesetzt. In Fleischtönen ist jetzt mit Weiß so spärlich wie möglich umzugehen; zur notwendigen Abstufung verwende man

lieber einen helleren Ton mit dem man in die Farbe hineinmalt. Die Uebergänge zwischen Licht und Schatten müssen genau ihre Grenzen einhalten, ebenso die Linien aller in die Modellierung zart verlaufenden Züge, was durch geeignete darüber gelegte Töne bewirkt wird. Ist besonders hohe Vollendung (nicht Glätte) anzustreben, dann erfordert das Gesicht mehrmalige Retouchen und Lasuren, zwischen welchen das Bild immer trocknen muß.

Beiwerke müssen frei und breit behandelt werden. Sie wirken bei zugleich leichterer Wiedergabe am besten. Mühsam ausgearbeitetes Detail (Schmuck ꝛc.), welches gewöhnlich den Anfänger charakterisiert, zieht zum Nachteil der Figur die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich, ebenso Blattwerk in offenem Hintergrund, welches selbst in nächster Nähe der Figur ganz breit behandelt und zurückweichend zu geben ist, weil sich dann die Figur besser abhebt.



Formunterschiede in der Gesichtsbildung und Verwandtes.

Im Laufe der Uebermalung wird der Anfänger noch auf manche Schwierigkeiten stoßen, weshalb manche wichtigere Punkte eingehender zu erörtern bleiben.

Die Augen zeigen in den verschiedenen Altersstufen einige charakteristische Formunterschiede, die bei Uebergang der Kindheit in das jugendliche Alter am inneren, in späteren Jahren am äußeren Winkel auftreten. Werden die Augen, wie bei Damen meist der Fall, in vollem Licht dargestellt, dann ist in der verführerischen Wiedergabe des Details Maß zu halten und breite Behandlung anzustreben. Abgesehen von Punkten, die, ohne Gefährdung der Ähnlichkeit, genaue Wiedergabe verlangen, muß alles Wesentliche wenigstens angedeutet werden, ohne jedoch das Gemälde streng, oder, nach anderer Richtung, fleckig erscheinen zu lassen, was leicht vorkommen kann, wenn in den Lichtern zu viele dunkle Stellen angebracht werden. In vorzüglichen Portraits findet man nicht selten Farbe und Effekte durch einige dunkle, wenig auffallende Drucker

erheblich gesteigert, während Mangel letzterer sonst recht tüchtige Arbeiten wesentlich beeinträchtigt.

Fällt das Licht in einem Winkel von 60 Grad und mehr auf das Modell, so kann man ohne die Aehnlichkeit zu schädigen, das Auge in tiefem Schatten halten, wobei alles Detail schwindet. Für Portraits älterer Leute eignet sich diese Beleuchtung jedoch nicht, weil die Zeichen des Alters auf der Stirne und anderwärts sich dann zu stark ausprägen. Hier handelt es sich, die Breite nicht durch zu auffallende Lichter in den dunkeln Tönen zu beeinträchtigen. Der Lichtreflex im Auge muß jedes andere Licht um mehrere Nüancen übertreffen und im richtigen Ton an der rechten Stelle eingesetzt, bleibt die Harmonie dann gewahrt. Erhöht wird der Effekt noch durch Anordnung und eventuellen Kontrast der Haare, deren Farbe und Schatten zum Aufhellen und Hervorheben der Lichter im Gesicht gewichtige Dienste leisten können.

Sodann hüte man sich, besonders bei dunkler Gesichtsfarbe, die Augenbrauen als feste, harte, sich scharf von der Stirne scheidende Masse zu geben. Man untermalt dieselben zweckmäßig mit der Teintfarbe und setzt dann die Haare sanft auf. Bei Männern mittleren Alters zeigen die Brauen oft viel Charakteristisches und in vorgerückten Jahren nicht selten große Verschiedenheit in Wuchs, Form und Dichte, die sorgfältige Zeichnung verlangen.

Der Eindruck des Auges ist in hohem Grade von dem oberen Lid abhängig, während das untere ohne Einfluß bleibt. Die Wimperhaare dürfen nicht merklich betont werden, da bei der Entfernung des Modells vom Maler der Rand des oberen Lids sich nur als eine, je nach der Kopfstellung verschieden verlaufende, nach dem inneren Winkel hin schwächer werdende Linie darstellt, die der Anfänger gern viel zu kräftig markiert. Der obere Rand der Wimper geht zart in das Lid über, während der untere unmerklich in dem auf das Auge fallenden Schatten verschwindet. Jedenfalls ist zu beachten, daß die unter dem äußeren Ende der Wimper sichtbare Dicke des Lides, naturgetreu, also von der Wimper deutlich geschieden, in feinem Ton dargestellt wird.

Das Weiße im Auge, d. h. die die Pupille umgebenden Teile der Bindehaut, werden von Anfängern gern mit fast reinem Weiß gegeben. Man setzt hier zweckmäßig einen halbgrauen Ton ein, da es leichter ist denselben aufzuhellen als zu vertiefen. Der innere Augenwinkel erfordert Feinheit in Zeichnung wie Farbe, auch mache ich auf den glanzvollen Fleischton im äußersten Winkel aufmerksam.

Die unter dem Auge immer sehr dünne und durchsichtige Haut erfordert feine graue und violette, bei älteren Leuten grünliche Töne.

Als vielseitigsten Ausdrucks fähiges Organ verlangt auch der Mund, sowohl in Zeichnung, wie im

Kolorit der Lippen eingehendste Beachtung, besonders in den Winkeln und inmitten des die Lippen teilenden Bogens. Die frühere Ausdrucksfähigkeit verliert sich im Alter, bedingt durch die mit dem Verlust der Zähne eintretende Formveränderung desselben.

Als nebensächlich werden öfter die Nasenlöcher angesehen und durch einige Drucker beendet, während von deren gehöriger Beachtung die Modellierung der Nasenflügel, die bei älteren Leuten oft einen hervorstehenden Zug bilden, abhängig ist.

Gleiche oberflächliche Behandlung wird nicht selten den Ohren zu Teil, deren Form gewaltige Verschiedenheit aufweist und somit ganz entschieden mit zur Aehnlichkeit beiträgt. Die ziemlich verbreitete Meinung, es bedürfe hier nur weniger Pinselstriche ist eine sehr irrige, und sobald dieselben beleuchtet sind, ist Zeichnung wie Kolorit sorgfältigst zu behandeln, da die zarten, wie besonders die knorpeligen Teile feinster Behandlung zugänglich sind. Bei geschmackvoller Anordnung kann die Form in Frontalansicht wie in Dreiviertelstellung durch Vorwärtsbeugung oder Zurücktreten wesentlich zur Perspektive und im Profilbilde zur Breite beitragen. Außerdem bleibt zu beachten, daß die Jugend verhältnismäßig stark gerundete Ohren aufweist, welche mit dem Alter an Länge zunehmen. Ich habe überdies vielfach die Be-

merkung gemacht, daß unedler Charakter der Menschen mit einer unedlen Bildung der Ohren verknüpft ist und letztere häufig richtige Schlüsse auf den Charakter gestatten.

Die Haare bieten in Farbe und Charakter nicht weniger bedeutsame Züge der Aehnlichkeit wie das Gesicht, besonders in Hinsicht auf Licht und Schatten, welche häufig mit Erfolg zu schärferer Betonung der Lichter und Schatten im Gesicht herangezogen werden können. Zu beachten ist zeitweiliges Durchscheinen oder Bloslegen einzelner Stellen des Haarbodens, weil das Haar sonst leicht das Ansehen einer Perrücke erhält. Die Haare sind mehr oder weniger glänzend, zeigen daher entsprechende Glanzlichter, von deren sorgfältiger Wiedergabe die Schädelform abhängig ist. Dieselben besitzen bei braunem warmtönigem Haar meist kälteren bläulichgrauen, bei blondem und kastanienbraunem mehr gelblichen Ton. Bei sehr tiefer Farbe sind wiederholte Lasuren erforderlich. Feine Abstufung der Töne verlangen die Haare an Stirne und Wangen, deren durch die Haut schimmernde Wurzeln den Fleischton brechen. Die Töne für Haare und Stirnhaut mischt man zweckmäßig in verschiedenen zarten Uebergängen zusammen. In derartigen Fällen geben Anfänger, wo feinere Ausführung erwünscht ist, nicht selten Strichlagen, was indessen nicht zu empfehlen ist. Die

breiteren Partien gibt man am besten mit flachem Pinsel.

Hals und Schultern sind bei Damen in der Regel noch feiner und milder im Ton wie die Gesichtszüge. Bei den seltenen Ausnahmen müssen jene Teile dennoch mit sehr feinem Perlgrau etwas gemildert werden, ebenso die manchmal am oberen Schulterteil vorkommenden wärmeren Töne, wo Mißklänge aus realistischer Wiedergabe entstehen würden. Auch die bei mageren Individuen, je nach der Stellung sich scharf abhebenden Halsmuskeln und Schlüsselbeine, sowie sonstige Härten, deren getreue Wiedergabe unangenehm berühren würde, suche man, wenn irgend tunlich, zu mildern oder noch besser zu verdecken. Der Hals erfordert das feinste Grau und die zartesten Fleischtöne (Weiß mit Gelb allein, sowie mit etwas Zinnober, mit gebranntem Ocker oder mit Krapp und feinem Grau gebrochen). Zu warm geratene Töne können nachträglich mit kleinem Pinsel mit Weiß, grüner Erde und etwas Lack gemildert werden. Hals und Schultern erfordern flotte und pastose Malweise mit gut gefülltem Pinsel. Die Gurgel und je nach Kopfstellung sich auszeichnende größere Muskeln sind leicht anzudeuten.

Mit die schwierigsten Aufgaben in Frauenbildnissen bilden Arme und Hände, obwohl meist die Töne der Gesichtsfarbe genügen. Skizzenhafte,

nachlässige Behandlung ist hier nicht am Platze, vielmehr ist dem Maler hier Gelegenheit geboten, seinen Geschmack in hervorragender Weise zur Geltung zu bringen. Es gibt Portraits, die sonst recht gut gemalt sind, in dieser Hinsicht aber Alles zu wünschen lassen. Ich habe mehrfach erlebt, daß vor solchen Bildern auf Ausstellungen die Beschauer die Köpfe schüttelten. Die Anordnung ist schon keine ganz leichte Aufgabe, denn diese Gliedmaßen dürfen sich den Beschauer nicht aufdrängen. Eine geschickt angebrachte Hand kann als mächtige Unterstützung des Ausdrucks dienen, dann müssen aber Bewegung und Lage leicht und wahrscheinlich sein, andernfalls deuten dieselben auf Ziererei oder auf Geschmacklosigkeit seitens des Darstellers, auf welchen Faktoren leider manche andere im Portraitfach üble Manieren beruhen. So sieht man auch nicht selten auf ein Minimum der Größe reduziert Hände und unnatürlich schlanke dazu gehörige Finger. Die edlen Verhältnisse und eleganten Linien vieler Frauenhände seien deshalb zum ernsten Studium empfohlen, nicht weniger die zahlreichen Portraits van Dycks und anderer Koryphäen. Letzterer ist wohl in dieser Hinsicht unerreicht geblieben, außer vielleicht von Lawrence, dessen ungemein schöne Hände jedoch mehr auf die künstliche Pflege deuten, welche die hohe Aristokratie Englands diesen Gliedmaßen angedeihen läßt.

Ich mache noch auf den Unterschied in der Haltung

zwischen rechter und linker Hand aufmerksam. Letztere ist nämlich eleganterer Biegungen aus dem Gelenk fähig, was zwar ohne weiteren Nachteil im Portrait auf die Rechte übertragen werden darf. Jeder Finger hat aber seinen besonderen Charakter und die Finger der Rechten sind meist kräftiger; dagegen muß der Maler mit der jedem der fünf Finger eigentümlichen Form und dem Schwung der Linien vertraut sein und diese Kenntnis durch fleißiges Studium nach Gyps oder passenden Modellen ausbilden. Jedenfalls sind gerade Linien und scharfe Winkel in der Zeichnung zu vermeiden. Soll in einem Bildnis in Dreiviertelansicht eine Hand angebracht werden, so wird, in Berücksichtigung einer Wiederholung von Licht und Farbe, der beste Platz meist in der Vertikale unter dem Gesicht sein.



Gewandung. Stoffe. Draperien.

Die künstlerische Darstellung der Gewandung, besonders des Faltenwurfs, soweit geschmackvolle Anordnung und Komposition in Betracht kommt, erfordert neben Geschmack einiges Studium. Am erfolgreichsten wird dasselbe mit Anwendung einer Gliederpuppe betrieben, weil der gewählte Faltenwurf, im Gegensatz zum Modell, dann bleiben kann. Diese aus weißem Holze gefertigten Gliedermänner sind in verschiedener Größe und verschiedenen Preisen in den Kunst- und Malutensilien-Handlungen vorrätig.*)

Hat man Frauenkleidung im Stoffe zu malen, die sehr sorgfältige Ausführung erheischen, oder sonstige Draperien, die besonderes Studium erfordern, so skizziert man dieselben, schon um der betreffenden Persönlichkeit das langweilige Sitzen zu ersparen, in Kreide oder auch in Wasserfarbe und bedient sich der mit dem Stoffe oder der Kleidung drapierten Puppe. Bei

---

*) Siehe beigefügten Inseratenanhang.

dieser Skizze handelt es sich nur um die allgemeine Form, denn Detail ergibt sich aus den Falten, welche die Kleidung ꝛc. an der Figur schlägt. Hierbei ist jedoch nicht ängstliche Wiedergabe jedes Fältchens notwendig, sondern es empfiehlt sich häufig, da Breite im Auge zu behalten ist, eine Auswahl unter den Falten zu treffen, wobei die Komposition schneidende Wiederholungen oder Fortsetzungen zu meiden sind. Hauptsache ist Wahrung des Charakters und der allgemeinen Form, während Weglassen von kompliziertem Detail als unwesentlich zu betrachten ist. Dagegen bleibt zu beachten, daß das Licht stets auf der Seite einfällt, welche die wirksamste Breite sichert und, daß bei aller Weite der Gewandung die Figur des Modells überall kenntlich bleibt, wo Komposition und Stellung dies zulassen. Auffallend hervortretende Dinge läßt man mehr in der allgemeinen Form aufgehen. Bei herabhängenden Stoffen macht sich öftere Wiederholung von Falten gleicher Länge und Stärke nicht sehr günstig, weshalb unter der meist größeren Anzahl solcher Falten am unteren Teil der Frauenkleidung oft eine Auswahl zu treffen ist, wobei zu berücksichtigen bleibt, daß die Faltenformen sowohl, wie Licht und Schatten möglichst unterstützt werden.

Dicke Stoffe sind für Draperien entschieden geeigneter als dünne, weil erstere, weniger Falten werfend, ohne besondere Anordnung Breite sichern, wäh-

rend dünnere Stoffe mit ihren zahlreichen, wirkungslosen Falten, im Interesse der zur Brechung des Lichts notwendigen breiten Schattenwirkung, wie andererseits wünschenswerter Abwechslung wegen, immer so angeordnet werden müssen, daß sich einige größere Falten ergeben. Es bleibt weiter der Punkt zu beachten, wo scharfe Ränder sich in den allgemeinen Ton verlieren, was häufig von Anfängern übersehen wird, die geneigt sind, die betreffenden Linien weiter zu markieren, wie notwendig ist.

Es bleibt nunmehr noch die auch für das Portrait so wichtige Behandlung der Stoffe in Kleidung und Kostüm eingehender zu erörtern, die sich als Samt, Atlas, Seide, Leinen, Wollen, Spitzen u. s. w., abgesehen vom Gewebe, in erster Linie durch Faltenwurf und Oberfläche, hier besonders in der Farbe, durch das Verhältnis zwischen Lichtern und Halbschatten, charakteristische Unterschiede zeigen. Ein Stoff macht große, schwere, ein anderer enge, schmale Falten; der eine bildet bei Biegungen scharfe Brüche, der andere nur weiche Rundungen. Glatte Stoffe zeigen Glanzlichter; rauhe erscheinen in gedämpftem Licht, während durchsichtige die Schatten nahezu auflösen. Wesentlich bei Wiedergabe der Stoffe bleibt die genaue Beachtung der Schatten, die hier nicht konventionell mit einem beliebigen Schattenton, sondern, und besonders bei Darstellungen in größerem Format, in

jeder Hinsicht getreu wiedergegeben werden müssen. Dagegen empfiehlt sich Vorsicht in Wiedergabe der vielen farbigen Reflexe, die mitunter stark stören können und dann besser unbeachtet bleiben.

Einzelheiten im Kostüm sind möglichst diskret zu behandeln, so insbesondere geblümte Muster, die leicht wirre Buntheit veranlassen. Im Faltenwurf ist dagegen Monotonie zu vermeiden und eine gewisse Mannigfaltigkeit in Formen, Lage und Breite der einzelnen Falten anzustreben, wobei aber immer der dem Stoff eigentümliche Charakter der Falten zu wahren ist.

Seidenstoffe zeigen in ihren Schatten starke Reflexe und inmitten von Halbschatten auch Lichter. Der steife Stoff macht kegelförmige Falten, dabei plötzliche Brüche, die sich in den helleren Partien als Schatten oder dunkle Halbschatten und Reflexe, in den dunklen Teilen als langsam schwindende helle Lichter bemerklich machen. Für die farbige Behandlung mögen folgende Anhaltspunkte dienen:

Weiße Seidenstoffe, besonders Atlas, bieten sowohl warme wie kalte nach Schwarzblau neigende Töne. Für erfolgreiche Wiedergabe aller auftretenden Farbentöne, dienen außer Weiß allein, Zusätze von Umbra, Elfenbeinschwarz, hellem uno dunklem Ocker, Indischrot, Ultramarin, Paynes Grau u. a. m.

Leinen, weiße Wäsche 2c., gibt man zweckmäßig mit Elfenbein- oder Blauschwarz, Weiß und

manchmal wenig Umbra, deren Schatten mit Asphalt, Kobalt und Weiß. In der Nähe der Haut, oder wo warme Reflexe sich zeigen, kann man noch mehr Gelb oder etwas Rot zumischen. In Männerkleidung erfordert es solides Impasto und ist leicht darstellbar im Gegensatz zur Verschiedenheit der Textur, welche derselbe Stoff in der Frauentoilette bietet, wo es oft transparent wiedergegeben, oder auf entsprechend vorbehandelten Grund gemalt werden muß. Die Schatten gibt man mit Zusatz von Sepia zu Weiß, mit Paynes Grau, mit Weiß, Preußisch Braun und Ultramarin, modifiziert mit etwas Ocker, die Halbschatten mit etwas mehr Ultramarin, oder letzteres mit Indischrot. Die Lichter mit Weiß, Ocker und wenig Lack; Reflexe mit Zusatz der Farbe des reflektierten Gegenstandes zur Licht- oder Schattenfarbe.

Weiße Stoffe werden überhaupt durch die Farben der Umgebung oft stark beeinflußt. Zur Vollendung der Wirkung bedarf der Lichtton in der Regel einer leichten, farbigen Lasur mit Krapp, Siena, Zinnober, Ocker 2c., welche auch angezeigt ist, wo etwa grünliche Töne verdeckt werden müssen. Bei der großen Verschiedenheit im Ton weißer Stoffe, können indessen zahlreiche andere Schattentöne nicht selten vorteilhaft angewendet werden.

Spitzen und Perlen werden im Wesentlichen ähnlich behandelt. Spitzen legt man auch im Tone

der durchschimmernden Stoffe an, setzt dann Weiß auf und schattiert mit passenden grauen Tönen, eventuell mit Zusatz von wenig Weiß. Für Umrisse empfiehlt sich ebenfalls ein passendes Grau mit Sepia.

Schwarze Stoffe sind schwer zu behandeln, denn man muß den schwarzen Stoff, aber keinen schwarzen Anstrich sehen. Im Lichtton ist häufig Schwarz mit Zusatz von Blau oder Rot (Krapp) angezeigt, in den Schatten Ultramarin mit gebrannter Siena und Lack. Wo schwarze Spitzen bei tiefem Blau vorkommen, muß Schwarz immer in möglichst warmem Ton gegeben werden. Bei Stoffen in kaltem Schwarz sind Elfenbeinschwarz mit Paynes Grau oder Ultramarin anzuwenden, in den Schatten mit Sepia.

Wollenstoffe zeigen wärmeres mattes Blauschwarz, im Lichtton etwa Paynes Grau mit hell Englischrot.

Bei schwarzen und allen dunklen Stoffen ist auf möglichst bestimmte und transparente Wiedergabe der Schatten zu sehen. Besonders empfehle ich bei Atlas und Seide hier in den Mischungen Rot zuzusetzen, so bei Untermalung Schwarz mit Indischrot, in den Lichtern hell Englischrot, bei der Uebermalung in den Lichttönen, Weiß, Schwarz, Blau mit wenig Lack, in helleren Partien mehr Blau, in den Halbschatten etwas mehr Schwarz, oder und für

tiefste Töne Lack, Pinkbraun und Schwarz oder Preußisch Braun, Schwarz und Lack zu verwenden. Bei Reflexen setze man auf Weiß, Blau oder Lack, dem Schattenton etwas dunklen Ocker zu.

Samt und Pelzwerk zeigen größte Tiefe der Farbe an den vortretenden Stellen, während die Lichter in den Brüchen und an allen zurücktretenden Teilen auftreten. Bei der Dicke des Stoffes macht ersterer größere Falten mit weniger eckigem Bruch, als andere Seidenstoffe und die Rücken der Falten sind stets dunkel, während die Lichter auf die Ecken fallen.

Rote Stoffe verlangen in den Schatten Lack, gebrannte Siena und Schwarz, Schwarz und Indischrot, Madderbraun mit Sepia; in den Halbschatten und Reflexen Lack mit Zinnober oder Sepia mit gebrannter Siena, in helleren Partien Zinnober mit wenig Lack und in den Lichtern Zusatz von wenig Weiß. Als brillante Samtfarben sind neben Weiß zu empfehlen: Indischrot mit Neutraltinte, Madderbraun mit Sepia, mit Indigo und Lack, mit Siena, Ocker oder Aureolin, gebrannte Siena mit Lack, Madderbraun oder Purpurkrapp, brauner Ocker mit Madderbraun, Zinnober mit Lack, Lack mit Sepia, mit Zinnober und Indischgelb und eventuell die Krappfarben.

Rosarote Stoffe: Lichtton: Weiß, Lack und etwas Ocker oder Mennige, in den Schatten: Lack

und wenig Preußisch Braun, in den Reflexen Vorherrschen des Ocker.

Nach Violett neigt Madderbraun mit Paynes Grau, ein sehr feiner Samtton, auch Rosa Krapp anstatt des ersteren, dann Lack mit gebrannter Siena und Ultramarin.

Violette Stoffe werden je nach der Nüance mit Blau, Ultramarin oder Paynes Grau mit Krapp oder Zinnober, eventuell mit violettem Krapp, rotem Ultramarin, Varleys Grau oder Purpurgrau angelegt, wobei man dem Schatten mehr Blau zusetzt; doch kann auch Preußisch Blau mit Lack für Schatten, für Halbschatten Zusatz von gelbem Ocker empfohlen werden. Als brillante Samtfarbe verdient die Kombination Ultramarin mit Sepia und Lack Erwähnung.

Blaue Stoffe verlangen Weiß, Ultramarin, Preußisch Blau oder Indigokarmin mit der mehr oder weniger lebhaften Farbe entsprechenden Zusätzen, in den Halbtönen Zusatz von Madderbraun oder Lack, in den immer warmen Schatten Zusatz von Lack, Lack mit Sepia oder gebrannte Siena und Sepia, in den Reflexen Zusatz von Ocker und Weiß. Für Wollenstoffe eignet sich vorzugsweise Indigo mit Madderbraun oder Lack, oder mit Sepia, oder auch Paynes Grau mit Sepia und Lack, sowie blauer Ultramarin.

Grüne Stoffe verlangen viel Weiß, Blau und Gelb, ordinäre besonders Indigo, eventuell mit Sepia.

Für feine und helle Seidenstoffe empfehlen sich Indischgelb, Aureolin oder Gummigutt mit Smaragdgrün oder Chromoxyd, sowie mit Viridian; für die Schatten: Preußisch Braun, Gelb und Blau, Sepia und gebrannte Siena. Moosgrün liefern: Ultramarin mit Siena, Aureolin, gebrannte Siena und Indigo, dunklere Töne aber Chromoxyd mit Blauschwarz oder Pinkbraun, Indigo mit Aureolin, Lampenschwarz mit Indischgelb.

Tiefe Samtfarben ergeben: Pinkbraun mit Ultramarin und Blauschwarz, mit van Dyck-Braun und Indigo, sowie mit Chromoxyd, Aureolin mit van Dyck-Braun und Indigo, Olivengrün mit Indigo, Chromoxyd mit Indischgelb und Indigo, mit Ultramarin und Ocker, Indigo mit Pinkbraun, sowie gelber Ocker mit Kobalt und Indigo.

Gelbe Stoffe können mit beliebiger Farbe behandelt werden, in den helleren Partien mit Weiß und Ocker, in den Halbtönen mit Robertlack Nr. 7, oder mit Zusatz von gebrannter Siena oder gebranntem Ocker zu Weiß, in den Schatten mit Preußisch Braun und Siena, mit gebrannter Siena und van Dyck-Braun oder mit Sepia, oder etwas Schwarz. Für schwefelgelbe Nüancen wählt man Gummigutt mit wenig van Dyck-Braun, für bräunliche aber Indischgelb mit Sepia und Lack. Als glanzvolle Samtfarbe erwähne ich

Indischgelb oder Aureolin mit gebrannter Umbra.

Braune Stoffe bieten im Lichtton keine Schwierigkeit, wo man dem Schattenton Weiß zusetzt. Die Schatten gibt man mit beliebigen Tönen oder auch mit Preußisch Braun, Schwarz, gebranntem Ocker und gebrannter Siena oder in tieferer Farbe mit Zusatz von wenig Ultramarin; Halbschatten mit Zusatz von wenig Ocker, Sepia, van Dyck-Braun oder braunem Krapp, Robertlacke, Marsbraun, Asphalt, Römisch Braun und gebrannte Umbra gestatten vorteilhafte Verwendung.

Als tiefe Samttöne empfehle ich noch: van Dyck-Braun mit Indigo oder Gummigutt, gebrannte Umbra mit Aureolin, Siena mit Krapp und van Dyck-Braun, gebrannte Siena mit Paynes Grau, Sepia mit Madderbraun oder Lack, hell Englischrot mit Neutraltinte, Purpurkrapp mit Pinkbraun oder Sepia, oder gebrannter Siena.

Die häufig vorkommenden kastanienbraunen und nach Korintrot neigenden Nüancen erfordern Sepia mit Lack oder Madderbraun, gebrannte Siena und Lack, auch mit Zusatz von Paynes Grau.

An feinen und wirkungsvollen Farbenzusammenstellungen ist dem Maler hier Gelegenheit geboten, Farbensinn und Geschmack zu zeigen, wobei stets breite Behandlung anzustreben ist. Bei Fertigstellung der Gewandung sind nicht selten mit ungewöhnlicher Wirkung in den tiefen Schatten, wie an einzelnen son-

stigen Stellen tiefe, glanzvolle Farben, wie gebrannter Lack, gebrannter Karmin, tiefe Krappfarben, Römisch Braun, Robertlack Nr. 7 ꝛc. ꝛc., sowie andere und hellere Farben unverdünnt in kleinen Streifen oder als saftige Drucker mit der Pinselspitze anzubringen.



Das Historienbild. ⊙ Nuditäten.

In hervorragender Weise tritt die figurale Darstellung in der, die höhere Kunst repräsentierenden, vorzugsweise auf genialer Komposition, zum Teil auch in mehr oder weniger hohem Grade auf dem Portrait beruhenden, meist Gemälde in gigantischen Verhältnissen — Galeriebilder — umfassenden, Historienmalerei auf, welcher sich die auf Normalgröße sich beschränkenden Genrebilder anschließen. Eine Uebergangsstellung nehmen die Schlachtenbilder ein (v. Faber du Faur, Neufville, Detaille, Rocholl, Kolitz, Koch), die in kleinerem Maßstabe behandelt, unrettbar zum Genre gerechnet werden, was auch von mythologischen und anderen in größerem Format den Historienbildern zufallenden Darstellungen gilt. Das echte Historienbild entlehnt seinen Vorwurf, welcher einen großartigen Vorgang, der auch idealer Natur sein kann, mit Vorliebe der Geschichte und Mythologie, der Dichtung, Allegorie und Symbolik. (Dasselbe ist meist reich an Figuren, doch ist dies nicht bedingend, Heilige, Lessings Ezzelin u. s. w.)

Die größten bekannten Historienbilder sind drei Gastmähler des Veronese: das bei Levi 13 m lang, bei 6 m Höhe, das beim Pharisäer 10 m lang, bei über 5 m Höhe, beide in Venedig, sodann in Paris die Hochzeit zu Kana 10 m lang, beinahe 7 m Höhe. Die Größe läßt jedoch mitunter im Stich, da so manche Gemälde, ungeachtet lebensgroßer Figuren, dennoch nur als anspruchsvolle, unnötig vergrößerte Genrebilder anmuten, während man es bei der biblischen Geschichte entlehnten Stoffen häufig nicht so genau nimmt und hier auch kleinere Darstellungen unter die Historienbilder zu rangieren geneigt ist. Jedenfalls ist die Forderung berechtigt, daß besondere Größe der Figuren mit dem Inhalt der Darstellung nicht im Widerspruch stehe. Wie seit dem Aufblühen der realistischen farbenfreudigeren Richtung die heroische Landschaft zur Vedute geworden, so ist die Historienmalerei vielfach in das historische Genre übergegangen, in welchem das historische Gepräge weniger auf dem Vorgang, wie auf dem Kostüm beruht.

Die Praxis der Historienmalerei kann nicht mit Worten gelehrt werden, denn sie erfordert höchste Begabung, die durch scharfe Beobachtung, die feinste Charakteristik aller in den Gesichtszügen in Erscheinung tretenden Leidenschaften und Zustände des Inneren, in allen Stadien beherrschen muß. Nicht wenig hängt dabei von der Wahl der Stoffe ab, die uns nicht

selten den Bildungsgrad des Darstellers erkennen lassen und die geradezu unerschöpflich sind, aber gekannt und gesucht sein wollen, und nicht so greifbar zu Jedermanns Gebrauche bereit stehen.

Ein gutes Historienbild verlangt vollkommenste Harmonie in Zeichnung, wie in Farbe und muß der Aufbau der Komposition, insbesondere das zwanglose Heraustreten der Hauptfiguren, die Beherrschung der Massen aber sofort den talentierten Darsteller erkennen lassen. Feurige, tieftönige Farben stehen ja in prachtvollen Tönen zur Verfügung, es kommt hier darauf an, deren große Zahl zu einem harmonischen Ganzen zu stimmen, was viel Geschmack und Sachkenntnis beansprucht. Die Harmonie der Komposition ist dabei ganz abhängig vom Sujet, denn in dem oft reichgegliederten Gewirr der Linien muß sich eine gewisse Leichtigkeit und ein einheitliches Gepräge geltend machen, wie es im Verein mit der Harmonie der Farbe ganz besonders bei den Venetianern, am höchsten vielleicht bei Veronese, in neuerer Zeit bei Gallait, de Kayzer, Piloty, Makart, Munkacsy u. a., am geringsten bei Matejko (Johanna d' Arc) entwickelt ist. Diese Harmonie zwischen Linienführung und Farbe war bei den Venetianern nichts Angelerntes, sondern geniale Begabung. Dürer ist auch in Venedig gewesen, aber von jener Harmonie ist in seinen Bildern nichts zu gewahren, während im Gegensatz bei Vero-

nese, der in seiner Jugend Dürersche Gewandungen kopierte, von dem Starren und Eckigen der Weise Dürers durchaus nichts zu sehen, vielmehr alles geschmackvoll umgebildet ist.

Akte, überhaupt Naturstudien an Modellen sind hier unerläßlich, ebenso Kartons in Bildgröße und Farbenskizzen, welche letztere lediglich Farben- und Lichtwirkung berücksichtigen. Derjenige, dem jedoch die zu solchem Schaffen notwendige Kraft nicht zu Gebot steht, wird wohl tun dieses Gebiet nicht zu betreten, auf welchem Mittelmäßigkeit geradezu als unerlaubt erklärt werden mag, da dieselbe dann als aufgebauschte Impotenz erscheint, wie in vielen Galerien unschwer nachzuweisen ist (Böhm: Zug nach dem Süden; Wertheimer: Andromeda und Perseus, v. Hagen: Samariter u. v. a.)

Was die Entwicklung der Historienmalerei in der Neuzeit anlangt, so sind die großen Historienbilder mit großartigem Inhalt, nachdem Piloty und Makart aus dem Leben geschieden, seltener geworden. Es fehlt zwar nicht an riesigen Gemälden, denn die neuerdings, infolge der auch in der Malerei fühlbaren großen Konkurrenz, in manchen Fächern aufgetauchte Sucht nach Neuem, nie Dagewesenem, hat die frühere Scheu überwunden, unbedeutende, des Malens oft tatsächlich unwerte Dinge und Vorgänge in bisweilen ungeheuerlicher Größe darzustellen. Sie hat auch in

der Historienmalerei Eingang gefunden, so daß nicht selten nur Größe des Formats mitbestimmend für das Fach gilt, während wir es nur mit vergrößerten Genrebildern (Lindenschmit: Männer an einer Druckerpresse) und Modellmaskeraden zu tun haben, allzu theatralischer Darstellungen (Matejko: Jungfrau von Orleans u. a.) nicht zu gedenken.

Die Spezialität der Heiligen- und Märtyrermalerei 2c. 2c. liegt zur Zeit hoffnungslos darnieder, da die Gebildeten sich für diese, einer im Ausklingen begriffenen kulturgeschichtlichen Periode angehörigen Darstellungen nicht mehr sonderlich zu erwärmen vermögen. Wo aber Heiligenbilder noch auftreten, da erscheinen dieselben zumeist in einem von dem früheren wesentlich verschiedenen Gewande, indem nur das Rein Menschliche betont wird (z. B. Jesus als Kinderfreund), während Wunder und Uebernatürliches verschwinden oder ganz zurücktreten. Eigentlich kirchlich sind derartige Bilder nicht mehr. So sind die Heiligenmaler immer seltener geworden und was heute noch hier und da an religiösen Historienbildern in pomphaft pathetischer Auffassung uns vorgeführt wird, gehört meist zu den Gemälden, welche die Franzosen als „grandes machines“ bezeichnen. Es sind konventionell behandelte, wie die Heiligen- und Märtyrerbilder dem Kunstfreund uninteressante, dem gebildeten Beschauer langweilige und ihn abstoßende Malereien.

Erfreuliches, ohne sensationellen Beigeschmack, haben auf diesem Gebiete nur die Realisten Wereschtschagin und Munkacsy und in neuester Zeit Piglhein (Grablegung) und Groß (heilige Nacht) geboten, während im Gegensatz zu denselben Gebhardt, Uhde (Proletariat), Keller u. a. eigenartige, absonderliche Richtungen, deren manche auf die Barockzeit, besonders auf Tiepolo zurückgehen, verfolgen. Was die Kirche noch braucht, liefert die kleine Gemeinde der Heiligenmaler konventionell nach alter Vorschrift ausgeführt.

Die Extreme berühren sich und so mögen hier auch einige Worte bezüglich der seit Jahrhunderten vielfach gepflegten Darstellung des Nackten Stelle finden, welche seit der Zeit der Renaissance freilich mitunter auf Erregung frivoler Lüsternheit abzielt, aber auch ohnedies von gewissen frömmelnden Seiten in fanatischster Weise, wenn auch mit wenig Erfolg bekämpft wird. Nuditäten werden auf den Ausstellungen immer großer Aufmerksamkeit gewürdigt und warum denn auch nicht? Mit mythologischen Namen ausgestattet (Poynter: Diadumena) findet sogar das sonst so entsetzlich prüde englische Publikum dieselben nicht anstößig, dagegen merkwürdigerweise stets, wenn ohne diese. Und wozu vor mehreren Jahren der Lärm um Gräff's an sich recht harmlose Bilder! Es hängt das einfach zusammen mit den „konventionellen Lügen der heutigen Kulturmenschheit". Meines Erachtens liegt überhaupt das

Unmoralische nicht im Gegenstande, sondern lediglich in einer bestimmten ganz individuellen Auffassung. Schon im Altertum war das Nackte ein beliebter Vorwurf in allen Kunstzweigen. Freilich klafft ein gähnender Schlund zwischen der melischen Aphrodite, der von Knidos und den frivolen Modellkopien von Baudry, Cabanel und Makart, die Sinnenreiz wecken wollen, was den Griechen fern lag. Bei ihnen wurde ja die Nacktheit nicht verheimlicht, sondern der hohen Schönheit wegen in denkbar höchster Vollkommenheit dargestellt.

In der Frühzeit des Christentums galt leider Nacktheit den Glaubensfanatikern als Symbol der Sünde und Schuld, so daß alles Ehrwürdigkeit beanspruchende möglichst bekleidet und oft nicht ohne Raffinement verhüllt wurde. Selbst Christus am Kreuze wurde bisweilen bekleidet dargestellt. Dieser gesuchte, sündhafte Beigeschmack des Nackten verlor sich erst gründlich im üppigen Zeitalter der Renaissance, wo Kardinal Bibiena sein Badezimmer anstandslos mit den noch heute berühmten mythologischen Darstellungen ausmalen lassen konnte und wo unter Julius II. und Leo X. die griechischen Götter im Vatikan zwanglos unter hochheiliger Gesellschaft zu Gaste wohnten. Von da ab durfte das Nackte mit anatomischer Treue auch in der kirchlichen Kunst zur Darstellung kommen und mit Vorliebe wurden nicht

allein Adam und Eva, sondern auch das ganze Heer der mit der Sünde in Berührung gekommenen biblischen Persönlichkeiten dargestellt. Auch Heilige, sowie insbesondere die Szenen der Passion, boten willkommenen Anlaß zu Versuchen in virtuoser Darstellung des Nackten und noch heute kann der vielbehandelte heilige Sebastian, in Gestalt eines an eine Säule gebundenen, mit Pfeilen bespickten Modells, als ein für die Darstellung rosigen Fleisches beliebter Vorwurf bezeichnet werden, neben welchem die viel geliebt habende Magdalena eine hervorragende Stellung eingenommen hat.

Makart, dem vielseitige eigenartige Begabung eine großartige Schaffenstätigkeit verliehen, hat auf diesem Gebiete die Franzosen weit überholt und die verschiedensten Stoffe, Mythe und Geschichte, Wald und Wasser benutzt, um modernen Faunen und lüsternen Beschauern die üppigen Gestalten galanter Weiber mit in allen Nüancen zwischen Blond und Rot gefärbten Haaren vorzuführen. Patchouly duftende, schwüle Sinnlichkeit lagert über seinen von glühender Sinnenlust mitunter strotzenden Historienbildern, in welchen raffinierteste Technik mit seltener Virtuosität in der Farbengebung wetteifert. Daß er die Krone der Schöpfung, das Weib, in den herrlichsten Formen nackt darzustellen liebte und daß er in seinen Frauengestalten uns meist leichtsinnige Schönheiten vorgeführt,

können wir ihm nicht als Todsünde anrechnen. Das würde zu weit gehen, da der Künstler bei mythologischen Darstellungen fast ausschließlich auf solche angewiesen ist. Haben wir doch in Veronese's herrlichen Frauentypen wohl zumeist ebenfalls nur Bildnisse italienischer Buhlerinnen vor uns und führen auch Tizians schöne Frauengestalten, teilweise wenigstens, wahrscheinlich auf die griechischen Kourtisanen zurück, die zu seiner Zeit in sehr ansehnlicher Zahl die Lagunenstadt belebten, welche, beiläufig bemerkt, wie alle italienischen Hauptstädte (ohne Ausnahme) keine Veranlassung hatten vom Zeitalter Ludwigs XIV. an, in Bezug auf Leichtlebigkeit und Sittenlosigkeit hinter Paris zurückstehen zu müssen.

In wesentlich verschiedener, an allerlei Sonderbarkeiten und Schwärmerei reicher Art arbeitete G. Max, dessen oft höchst wunderliche Bilder in mancher Hinsicht wohl durch das Gesuchte Aufsehen erregt haben, im Allgemeinen und ungeachtet mancher koloristischen Kunststücke aber kalt, oft sehr kalt lassen.





Genre.

Das im 17. Jahrhundert in Holland erblühte *Genre*, mit allen Phasen des wirklichen Lebens entlehnten, häufig mit Humor durchwebten Darstellungen, steht auf entschieden niederer Stufe. Bedingnis, neben treffender Charakteristik der dargestellten Situation, ist *nicht zu großer Maßstab*, weil die Darstellung, selbst bei geistigem Gehalt, andernfalls nahezu verletzend wirkt. Vielfach in andere Fächer (Landschaft, Architektur, Tierstück) überspielend, betont das heitere, vielfach sehr feine Fach ganz besonders die *Lokalfarben*, während der Natur der Sache nach, eigentliche Kunstwerke darin zu den Seltenheiten gehören.

Wo das Genre nicht als Vorwand zu geschickter Bewältigung koloristischer Schwierigkeiten benutzt wird, sondern wo mit der Beherrschung der Technik auch kraftvolle Erfassung des Gedankeninhalts sich verbindet, gehört das Fach mit zu den höchsten Aufgaben. Leider sind lahme Gedanken hier sehr häufig und droht das Fach neuerdings in eine Apotheose der Köchinnen, Hausknechte und Packträger, überhaupt des Proletariats auszuarten.

Gesuchtes, süßliche Manier und Unwahrscheinliches sind im Genre übel angebracht, auch Idealisierung und sonstiges Widerspruchsvolle ist zu meiden, so z. B. in Volksszenen Mädchen und Frauen mit denkbar schönsten Gesichtern u. s. w. Dagegen ist realistische, selbst herbe Wahrheit anzustreben (Hendschel, Defregger, Liebermann u. s. w.), die deshalb doch nicht ins Prosaische oder Gemeine zu verfallen genötigt ist.

Obwohl zwischen lebensgroß behandeltem Genre (z. B. Lindenschmit: Gutenberg, Faust und Schöffer. Mus. Mainz) und Historienbildern ein scharfer Unterschied besteht, so hat das Genre doch viele Anknüpfungspunkte mit dem höheren figuralen Fach gemein. Der Genremaler bedarf deshalb gleicher Studien, darf aber nebenbei auch Landschaft und Architektur, sowie Innenansichten und Tiere nicht vernachlässigen. Besonders lehrreich ist das Studium der alten Niederländer, als der besten Vorbilder für dieses Fach.

Empfehlenswert erscheint auch hier die Anfertigung eines Kartons, in welchem auf lebendige Charakteristik der Figuren in Form, Bewegung und Ausdruck, sowie auf Gewandung zu legen ist, selbstredend auf gefällige und entsprechende Einteilung des Raumes und Aufbau der Situation. Unerläßlich sind auch hier oft geeignete *lebende Modelle* und passendes Kostüm, da alle Studien für letzteres an ersteren gemacht werden müssen. Bei der Ausführung leistet eine *Farbenskizze* auch hier

vorzügliche Dienste, namentlich bezüglich der Lokaltöne, da der Genremaler nicht wie der Landschafter die Freiheit genießt, die Massen in gewisse feine Haupttöne zu vereinigen. Den farbigen Karton kann man auf die Leinwand pausen und dann die Konturen mit einem schnell trocknenden Ton feststellen, worauf eine Antuschung zu empfehlen ist, weil man dann gleich die Totalwirkung übersehen kann und zugleich die Ausführung der einzelnen Teile gefördert wird. Manche Künstler tuschen mit Temperafarben an, die insofern sich empfehlen, als man auf denselben gleich weitermalen kann.

Da Alles unmittelbar nach der Natur gemalt wird, so gewöhne man sich daran, das Bild bei einmaligem Uebermalen, vielleicht auch mit Retouchen, fertig zu stellen.

Dem Genre gehört eine große Zahl der Qualität nach sehr verschiedener Gemälde der Neuzeit an, zu dessen Koryphäen Knaus, Vautier, Menzel, Meissonier und Defregger u. a. zählen. Ihnen und anderen, das ächte auch geistigen Gehalt bergende Genre vertretenden Namen, steht aber ein Heer von mehr malerisch wie geistreich veranlagten Malern gegenüber, die im Interesse koloristischer Orgien oder frappanter Lichteffekte uns als beliebte Marktware in Gestalt brieflesender Damen und Dienstmädchen, hochmütiger Lakaien, geputzter Ammen, blasierter Salon-

puppen, kleiner Gratulanten, mit Dirnen schäkender Lanzknechte, behäbiger Klosterbrüder, zechender Packträger, langweiliger höherer Bauern, Tyrolern in Lodenjoppen, Handelsjuden, Musikanten, Handwerksburschen, Stromern, Kunstreitern, Seiltänzern und allerlei fahrendem Volk, unter Beigabe der Kopien von Renaissancemobiliar, Gefäßen, Waffen, blauen Kitteln und unendlichem Trödel, weiter nichts als Modellmaskeraden und gefällige Figurenstudien, Mode- und Kostümbilder mit denselben konventionellen Mitteln des Ausdrucks, überhaupt geschminkte Lügen aller Art, mitunter als so anspruchsvoll auftretende Staffage vorführen, daß die landschaftliche oder architektonische Umgebung ganz zurückgedrängt wird. Daneben geht wie durch alle Kunstzweige als Verwirrung der Geistesrichtung ein Zug nach dem Pathologischen, so besonders bei Habermann (Krankenstube u. s. w.) Von einer geistreichen Idee getragene, schöpferischer Phantasie entsprungene Darstellungen (P. Meyerheim, Werthmüller (Liebesmahl), L. Becker, M. Michael, Kiesel, V. March, (Italienischer) Ferrier (vorzüglich!) Beraud! Lazin, Vibert (hohe Prälaten), Bazzero, Bianchi, Giuliano, Roßi, Tilo, Pugliese, Faoretto (†), Verlot (groß! gut!), Fellmann, Bokelmann, Feyerlin) sind daher nicht besonders häufig. Eine gesonderte Stellung nimmt Alma Tadema mit seinen technisch vollendeten, auf archäologischen Detailstudien

beruhenden Darstellungen aus dem Leben der Griechen und Römer ein.

Im heutigen Genre macht sich die Verflachung des modernen Lebens fühlbarer wie irgendwo. Das Unvollkommene liegt hier meist zu gleichen Teilen auf der geistigen und technischen Seite, obwohl auch lahme Ideen mitunter schlecht gemalt sind. Man könnte fast zweifeln, ob das heutige Leben so aller Originalität entbehrt, oder ob die heutigen Maler nicht mehr im Stande sind, ihm seine stille Prosa, seinen Humor und seine edleren Empfindungen abzulauschen, oder ob für die geistige Bildung der Künstler höhere Ansprüche keine Geltung mehr haben. Menschenkenntnis und praktische Weltanschauung sind freilich schwerer zu erringen wie die malerische Technik von Biergläsern oder angeschnittenem Edamer. Auch Stoffe wie Skarbina's „Seelenaustausch“ (ein Liebespaar neben dem ein Storch aufliegt) können einem nur leid tun.

Zur richtigen Würdigung des hier in großen Zügen angedeuteten heutigen Standpunktes der Historien- und Genremalerei darf jedoch nicht übersehen werden, daß der heutige Künstler im Wettbewerb mit den Konkurrenten bei seinen Arbeiten vorwiegend von der Rücksicht auf leichte Verkäuflichkeit geleitet wird, so daß der von der Ästhetik und vielen Kritikern verlangte geistige Inhalt ihm meist Nebensache ist. Die Erfüllung dieser Forderung scheint mir überhaupt nicht

so absolute Notwendigkeit, vielfach sogar recht überflüssig zu sein und überhaupt mehr dem Bereich der Phrase anzugehören. Das moderne Publikum, das gebildete und hochgebildete, fordert ein vorzugsweise in koloristischer Hinsicht, aber auch sonst interessantes Bild und dieser Forderung entspringen die zahlreichen farbigen Ueberraschungen und sonstigen Kuriosa, welchen man so häufig, unter virtuoser Ausnutzung der Technik begegnet.

Der frühere ästhetische Kunstkanon ist zwar nicht veraltet, allein er wird in neuerer Zeit von so vielen Seiten ignoriert und beständig und ungerügt verletzt, daß er nur noch mehr auf dem Papier steht. Bis tief in das Mittelalter hinein lassen sich zwar die Minengänge verfolgen mit dem der Realismus die idealen Richtungen, die Heiligen- und Engelmalerei unterwühlte, aber erst in neuester Zeit hat die große Mehrzahl der Künstler der Idealmalerei den Rücken gewandt. Das Stoffgebiet hat sich erweitert und in dem Bestande des künstlerisch Darstellbaren tritt sogar das Häßliche als nahezu gleichwertig mit dem Schönen auf, dabei wird der Pinsel nicht selten durch den Spachtel ersetzt, die Farben wie Mörtel behandelt und das Relief durch schichteweise übereinandergeschmierte Farbe hergestellt (Liebermann).





Bemerkungen über Akte.

Zur Vorbereitung für die Laufbahn des Künstlers ist ernstes Studium der Figur ohne Akt — Studium des unbekleideten Körpers — unmöglich. Wer nicht wenigstens einen Kursus Aktstudium absolviert hat, wird nicht im Stande sein, eine Figur, gleichviel ob drapiert oder nackt, sachgemäß zu zeichnen. Bei der schwierigen Wiedergabe drapierter Figuren empfiehlt es sich sogar, erst die Form der nackten Figur auf die Leinwand zu zeichnen und dann die Gewandung anzuordnen, ein Verfahren, was bereits von Rafael angewandt worden ist, dessen zahlreich erhaltene Studien uns die Figuren seiner bedeutendsten Gemälde unbekleidet zeigen.

Das Studium der ganzen Figur weicht von der Praxis des Portraitmalers insofern ab, als der letztere mehr auf Transparenz und lebenswahrste Darstellung des Fleisches ausgeht, während der Figurenmaler beim Akt auf möglichst kräftige Betonung der Muskeln, bei recht solidem Auftrag der Farbe sieht. Während man sich für gewöhnlich an die Farbe der Modelle hält, muß man selbstredend, wo es sich um ideale Ge-

bilde handelt, die Farbe der dargestellten Personifikation entsprechend halten.

Ist die Figur mit Kohle skizziert und alles richtig gestellt, so daß das Ganze ziemlich befriedigend wirkt, so gibt man die Umrisse recht sorgfältig, entweder mit gespitzter Kreide oder mittelst des Haarpinsels und einem warmen Ton mittlerer Helligkeit. Selten wird das Modell immer wieder genau dieselbe Stellung einnehmen wie am ersten Tage und gelingt es nicht, diese Stellung festzuhalten, so muß man die dem Modell vorzugsweise geläufige Stellung wählen, zumal Ermüdung und andere Dinge längeres Ausharren in gleicher Stellung selten gestatten. Während kleine Aenderungen letzterer beim bekleideten Modell kaum in Betracht kommen, ist dieselbe beim Akt von Wichtigkeit. Eine sorgfältige Aktstudie wird nicht leicht unter zwei Stunden beendet sein, sehr kleine Figuren dagegen zeigen, wenn recht rasch gemalt, oft erstaunliche Weichheit und Durchsichtigkeit.

Beim Untermalen der Figur erhält man große Bestimmtheit und Kraft, wenn man die Farbe unverdünnt, wie sie aus der Tube kommt, aufträgt. Wie beim Portrait, so fängt man auch hier beim Kopfe an und arbeitet von oben nach unten.

Da es jedoch hierbei zumeist nicht auf Portraitähnlichkeit abgesehen ist, so sucht man der Natur gleich möglichst nahe zu kommen und wird der etwa nicht

günstige Ausdruck oder ungeeignete Gesichtsbildung des Modells sofort verbessert, beziehentlich nach Antiken idealisiert, woran sich der Darstellende am zweckmäßigsten gewöhnt. Zwei Modelle zu einer Figur zu verwenden ist nicht zu raten. Figuren in schwieriger Stellung oder von hervorragender Schönheit zeichnet man zweckmäßigerweise als Aktstudien, bevor man zur Gewandung schreitet. Für bewegte Stellungen empfehlen sich obendrein besondere Studien in Kohle, die sich mehr an das Modell halten mögen als auf dem Gemälde rätlich erscheint. Gelungene Studien werden dann zum Bilde verwendet und kopiert. Absolut genaue Modellkopien sind selbstredend ausgeschlossen, da Modelle nur für sehr kurze Zeit in bewegter Stellung zu verharren vermögen und dann langer Ruhepausen bedürfen. Gut ist es, wenn man über ein intelligentes Modell verfügt, allein auch hier ist der Maler immer noch stark auf sein Gedächtnis, wie auf wirkliches Kopieren angewiesen. Andererseits sind für klassische oder Idealfiguren geeignete Modelle sehr selten und insbesondere sind fast alle weiblichen Modelle etwas kurzbeinig d. h. der Unterschenkel ist nicht genügend ausgebildet, was bei allen Anmut oder Würde beanspruchende Figuren der Korrektur bedarf.

Sind größere Teile des Modells beschattet, so setzt man dieselben zuerst recht breit ein und hält die Reflexe in warmem Ton. Da es beim Malen nach Ge=

wandfiguren oft schwer hält, jedesmal die gleichen Falten der Gewandung zu erhalten und in Unordnung geratene Falten oft kaum mehr in die frühere Lage zu bringen sind, während Falten am Gliedermann leicht steif wirken, so malt man immer kleinere Teile möglichst fertig, was auch von sonstigen Teilen der Figur gilt. Wo bei starker Komplikation derartiges Vorgehen aber nicht möglich ist, da skizziert man alles nach dem lebenden Modell in großen Zügen und ordnet dann möglichst gleichen Faltenwurf am Gliedermann an, nach welchem man dann die ursprünglich rohe Skizze, an deren Linien man übrigens genau festhält, ausführt. Beiwerke malt man soweit möglich, nach den wirklichen Gegenständen. Vorzugsweise Beachtung und sorgfältigste Zeichnung erfordern z. B. bei Hals und Schultern in Frontalansicht, die Hals- und Brustmuskeln, die Gegend über dem Brustbein und die Linien des Deltoïdeus, wobei aus dem tiefsten Schatten in das Helle zu arbeiten ist. Am schwierigsten zugänglich sind Hände und Füße, welche zwar beim Zeichnen leicht skizziert werden können, aber beim Malen größte Sorgfalt und Genauigkeit fordern. Man übersehe nicht dem Modell einen dem Bilde entsprechenden Hintergrund zu geben, was auch von der Beleuchtung gilt. Nach Fertigstellung mißlungen erscheinende Stellen kratzt man weg und übermalt dieselben nochmals.



Das Tierstück.

Die Tiermalerei hat sich im abgelaufenen Jahrhundert ungemein entwickelt und dabei in verschiedene Spezialitäten gesondert, da die getreue Wiedergabe der häuptsächlich zur Darstellung kommenden, heute in viele Rassen verzweigten Haustiere, sowie des Wildes in den natürlichen Bewegungen, eingehendes Studium des Knochenbaues* und der Muskulatur, nächst häufiger Beobachtung der Tiere im Freien und Skizzen nach der Natur erfordert. Diese Spezialitäten umfassen Pferde (Schreyer, Tschaggeny, Helminsky u. a.), Rindvieh (Vennemann), Schafe (van Lemputten, Gebler, Plumot, Brendel), Hunde (Decker, Sperling, Klingender), Katzen (Nielsen), Hühner (Scheurer), Gänse und sonstiges Geflügel (Jutz). Wild besonders Hirsche, Gemsen und Rehe (Kröner, Thiele, Decker, Friese).

* Zur ersten entsprechenden Anleitung mit vielen Abbildungen geben die kleinen Hefte von Waterhouse Hawkins: Artistic Anatomy of the horse. — Artistic Anatomy of the dog and deer. — Artistic Anatomy of cattle and sheep. London. Winsor & Newton.

In früheren Jahrhunderten waren derartige Studien einfacher und weniger zeitraubend, denn an den Reiterbildnissen von van Dyck, Velasquez, Rubens, Wouwermann sieht man beispielsweise immer dieselben gedrungenen, grobknochigen Pferde, die damaligen Schlachtrosse, dargestellt, während die heutigen zahlreichen Pferderassen, vielseitige Studien erfordern. Haustiere und Wild kommen teils ausschließlich, mindestens aber sehr häufig, vereint mit Landschaft vor, wo dieselben bis herab zur Staffage oft willkommene wirkungsvolle Verwendung finden und hauptsächlich den Erfolg sichern. Technisch schließt sich die Behandlung von Fellen und Gefieder eng an die der Stoffe an, erfordert aber ausgiebige Natur- beziehentlich Farbenstudien, sorgfältige Erwägung der Pinselführung und hier und da einige Kunstgriffe, so Eingehen mit trockenem Pinsel in eben aufgetragene Farbe. Neben gelegentlicher Beachtung von Arbeiten älterer und neuer Tiermaler, so von Cuyp, Potter, Berghem, Verboekhoven, Landseer, Ansdell, Herring u. a. ist Beobachtung der Tiere in ihren mannigfaltigen Lebensäußerungen und eigenartigen Gewohnheiten, Wild selbstverständlich in der Waldesnatur nicht zu umgehen. An Vielseitigkeit und Eleganz der Stellungen wie der Bewegungen scheinen Katzen und Hunde alle übrigen Tiere weit zu übertreffen und sollen dieselben hier als dankbare Ob-

jekte in dieser Hinsicht empfohlen sein. Nach den ersten befriedigenden Kopien wende sich alsdann der Anfänger am besten sofort zur Natur. Bezüglich der farbigen Behandlung dieser Studien mögen folgende Winke dienen:

Für hellfarbiges Vieh (Rindvieh, Schafe, Hunde u. s. w.) empfehlen sich neben Weiß und Blauschwarz, gelber oder römischer Ocker, auch mit gebrannter Siena, mit hell Englischrot, mit Zinnober oder van Dyck-Braun; ferner Umbra, Sepia u. a.; die Schatten gibt man mit mehr Grau, die hellsten Lichter mit mehr Weiß.

Für braune und rotbraune Tiere (Rindvieh, Pferde) stehen neben Weiß und Schwarz zu Gebot: Gebrannte Siena mit Ocker, mit Madderbraun, mit Lack, mit Schwarz, mit Neutraltinte oder Paynes Grau, mit Pinkbraun und Purpur Krapp, sowie mit Lack und Indigo. Hell Englischrot allein oder mit Madderbraun, mit Neutraltinte oder mit Paynes Grau. Madderbraun allein, mit Siena, mit Sepia, sowie mit gebrannter Siena und Ultramarin. Purpur Krapp mit hellem Ocker, mit gebrannter Siena oder mit van Dyck-Braun. Van Dyck-Braun oder Sepia allein, mit Madderbraun, mit Purpur Krapp oder mit Krimsonlack mit und ohne Indigo. Kadmium mit Madderbraun oder mit Purpur Krapp. — Römisch Braun. Kappahbraun.

Speziell für Pferde empfehlen sich und zwar für Rappen: Paynes Grau mit Sepia, für Füchse: Gelber Ocker mit Lack und gebrannter Siena, mit und ohne Sepia oder van Dyck-Braun oder auch mit Lack und etwas Braun; dann hell Englischrot, gebrannte Siena, gelber Ocker und Madderbraun, Sepia oder van Dyck-Braun mit gebrannter Siena und Lack. Für Braune: van Dyck-Braun oder Sepia mit Purpur Krapp, mit gebrannter Siena und Lack; Madderbraun, van Dyck-Braun mit Lack oder Paynes Grau oder mit van Dyck-Braun und Lack.

Für schwarzes und sehr tieftöniges Vieh passen besonders: Schwarz (Blau- oder Lampenschwarz) allein oder mit wenig Weiß, mit hell Englischrot, mit Lack oder auch mit beiden zusammen; Indigo oder Ultramarin mit Purpur Krapp, mit hell Englischrot oder mit Lack; auch Ultramarin mit Braun und Lack; Kobalt mit Lack und gebrannter Siena; Pinkbraun mit Purpur Krapp, mit Lack oder mit Ultramarin und Lack; Madderbraun mit Indigo mit und ohne Lack; Paynes Grau mit Madderbraun, mit Purpur Krapp oder mit van Dyck-Braun oder mit Sepia.

Für Esel passen neben Weiß vorzugsweise: Paynes Grau, allein oder mit gebrannter Siena, die Drucker mit van Dyck-Braun; ferner gebrannte Siena, Ultramarin und Pinkbraun; gebrannte Umbra und Kobalt; Umbra, hell Englischrot, heller Ocker und

Kobalt. Als Schattentöne empfehlen sich vorzugsweise Ultramarin mit hell Englischrot, Paynes Grau mit gebrannter Siena oder mit van Dyck-Braun. Zu Lasuren dienen oft: Indigo, Ultramarin, Paynes Grau oder auch Purpur Krapp.

Die letzten Drucker müssen bei Vieh immer keck, mit pastoser Farbe gegeben werden. Eigentümliche Effekte lassen sich mit dem Pinselstiele herstellen, zu welcher Prozedur aber nur Geübteren zu raten ist. Bei schwarzem Vieh meide man zu kalte Farbe.



Das Blumenstück. Anordnung. Kolorit.

Das Blumenstück, das sich zur Zeit besonderer Pflege, besonders seitens des weiblichen Geschlechts erfreut, steht im Ansehen etwas unter den übrigen Fächern. Blumenmalerei wird von vielen Künstlern mit gewisser Geringschätzung behandelt, von Kunstfreunden und Nichtkennern aber meist für eine verhältnismäßig leicht zu erwerbende Fähigkeit gehalten, was entschieden unrichtig ist.

Allerdings leiden viele Blumenstücke an Mangel künstlerischen Verständnisses, unvollkommener Beobachtungsgabe oder ungenügendem Können. Sobald es sich um Kunstwerke handelt, stellen jedoch Komposition, Farbe Licht und Schatten hier gleiche wesentliche Ansprüche an den Darsteller. Wird diesen Faktoren genügend Rechnung getragen, dann leistet die Blumenmalerei bei geschmackvoller Wahl und Gruppierung Hocherfreuliches, wenn sie auch andererseits, sobald die breite Behandlung ein gewisses

Maß überschreitet, den Uebergang zur Dekorationsmalerei zu bilden neigt.

Blumen treten in der Malerei, aber nur ausnahmsweise künstlerisch gruppiert, bereits in mittelalterlichen Manuskripten, Meßbüchern u. s. w., vorwiegend in Form gestreuter Blüten und mit Gouachefarben behandelt sowie in zahlreichen Fresken auf. Das eigentliche Blumenstück in Oel entstand aber in den Niederlanden, wo es durch Jan Breughel und dessen Schüler D. Seghers als selbständiger Zweig ausgebildet worden ist. Weitere herrliche Arbeiten hat das 17. Jahrhundert, von van Huysum, Rachel Ruysch, Mirrell, Nuzzi, de Heem, Benoit u. a. aufzuweisen, die in zahlreichen Museen vertreten, der Beachtung empfohlen seien. Noch sei der 20 Felder mit miniaturartig behandelten Blumen auf der Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano gedacht (Florenz, Dom), welche der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören.

Die heutige Blumenmalerei geht auf realistische Darstellung, auf naturwahre effektvolle Wiedergabe in Zeichnung und Farbe, sowie auf harmonische Anordnung aus. Bedingnis für den Effekt ist gewissenhafte Zeichnung und getreue Wiedergabe mancher scheinbar unwichtiger, von dem Nichtkenner leicht zu übersehender Dinge, deren Nichtbeachtung den Kenner recht unangenehm berührt, denn dies kommt

besonders bei tieftönigen Blumen, dunklen Rosen, Pensées u. s. w. in Betracht, indem glanzvolle Töne und samtige Reflexe nur bei richtigem Treffen des Tons, nicht aber durch wiederholtes Uebermalen in brillanter Weise zum Ausdruck gebracht werden können. Sonst hat die Behandlung viel mit jener der Stoffe gemein. Wesentlich ist also sofortiges richtiges Einsetzen der Töne in Farbe und Stärke. Einige botanische Kenntnisse, besonders in der hier gleiche Wichtigkeit, wie die Anatomie im Figurenbilde beanspruchenden Morphologie sind erwünscht, wenn auch nicht absolut notwendig.

Da Blumen meist sehr reine Farbe verlangen, so hüte man sich vor alten Farbresten und halte sich an frische Farbe. Wo es zu vermeiden, mische man nicht, gebe die Lokaltöne mit fertiger Farbe oder beschränke das Mischen auf möglichst wenige Farben. Schatten und Halbschatten sind in der Regel farbig, nicht selten farbiger wie die Lichttöne und bei den meisten Blumen so zart, daß sie sich im Lichtton auflösen, weshalb dieselben lieber etwas gedämpfter, als zu dunkel zu halten sind. Blumen dürfen auch nicht flott oder zu skizzenhaft oder in Eile behandelt werden, da nur sorgfältige Ausführung Erfolg und Befriedigung gewähren kann. Selbst bei größerem Maßstab ist eine gewisse Feinheit der Vollendung unerläßlich.

Denjenigen, welche sich speziell der Blumenmalerei zu widmen gedenken, ist als vorzügliche Vorbereitung Kopieren von Modellen, von Blattwerk oder kleineren Ornamenten in Gips zu empfehlen, (drei Monate lang täglich zwei Stunden).

Man legt den Abguß in die Nähe des Fensters, so daß das Licht von links einfällt und man gute deutliche Schatten erhält. Ist dieser Kursus zufriedenstellend beendet, dann zeichne man kleine beblätterte Zweige, die ebenfalls in passendem linksseitigen Licht, mit einem weißen Papierbogen als Hintergrund, aufgestellt werden. Zuerst gibt man Holzteile und Stengel, dann die Mittelrippen der Blätter, die feinen äußeren und die stärkeren seitlichen Rippen. Die kleineren läßt man weg. Hierauf folgen größere Zweige mit Blättern und möglichst einfachen Blüten (Winden, Fuchsien, Heckenrosen u. s. w.), die man mit Bleistift, Kreide oder auch mit Sepia vollständig schattiert.

Vorzügliche Uebung gewährt sodann das Malen nach erwähnten Abgüssen, wozu außer Weiß und Elfenbein- oder Blauschwarz, Umbra, heller und gebrannter lichter Ocker genügen. Will man diese Studien etwas farbiger halten, so kann hinter dem Abguß ein farbiger Stoff als Hintergrund angebracht werden. Hierauf kann man zum Malen nach der Natur, zunächst nach unverändert bleibenden Dingen, also Stillleben, Muscheln, Gefäße, Bücher, aus-

gestopfte Tiere, Stoffe u. s. w. empfehlen, die möglichst sorgfältig zu behandeln sind, damit Auge und Hand die notwendige Schulung erlangen.

Nach Bewältigung der ersten Schwierigkeiten und erlangter Sicherheit im Zeichnen, ohne welche bei der fortwährenden Veränderung der meisten Blumen, Erfolg auf diesem Gebiet ausgeschlossen ist, versuche sich der Anfänger in Studien nach der Natur, wozu sich vorerst einzelne abgeschnittene, möglichst einfache, einfarbige Blumen mit wenigen Blättern, aber in gut entwickelten Exemplaren normaler Größe, eignen. Man stellt dieselben in einem Glase oder sonstigen schmucklosen, alten oder neuem Gefäße auf den Tisch. Auch scheinbar absichtslos hingeworfene Blumen wirken gut; jedenfalls müssen aber die Blumen Hauptsache sein und darf deshalb das Gefäß nicht besonders in die Augen fallen. Wesentlich hierbei ist Wiedergabe in natürlicher Größe, weil Verkleinerung wie Vergrößerung ungünstig wirken. Im ersten Falle bleibt das künstlerische Gefühl unbefriedigt, denn der Eindruck bleibt kleinlich, während die Vergrößerung schon in die Dekorationsmalerei überleitet. Damit sich alles schärfer vom Hintergrund abhebe, bringe man einen weißen Bogen Papier dicht hinter den Vorbildern an. Man gebe die Blumen naturgtreu wie Portraits wieder, kleine Mängel suche man zu verdecken oder zu beseitigen. Neben raschem und sicherem, verlangt

Blumenmalen auch möglichst ununterbrochenes Arbeiten. Mit hier und da einer Stunde ist nicht gedient, denn aus oben angeführten Gründen muß die begonnene Arbeit noch an demselben Tage beendet werden, weil dieselbe Anordnung am nächsten Tage nicht mehr möglich. Bloße Skizzen lassen sich allerdings in sehr kurzer Zeit fertigen, aber dem Anfänger ist von derartiger loser Behandlung bei Blumen dringend abzuraten.

Weißer Grund ist für Blumenstücke jedem anderen vorzuziehen. Gewöhnlich präparierte Leinwand übergeht man 3- bis 4mal mit Bleiweiß, und erhält dann einen vorzüglichen dichten, weißen Grund, auf welchem jede Farbe vollwertig zur Geltung kommt und Veränderungen nicht befürchten läßt. Wenig Kopalfirniß dem Bleiweiß beigemischt, erhält den Ueberzug dauernd elastisch, so daß Risse und Sprünge ausgeschlossen bleiben.

Wie alle alten vorzüglich erhaltenen Bilder weiße oder mindestens ganz helle Grundierung zeigen, so auch die Blumenstücke des van Huysum, van Oß und die besten Bilder von Seghers, während die auf dunkle Grundierung gemalten Bilder von de Heem, Verbruggen, Campidoglio u. a. so nachgedunkelt haben, daß größere Teile derselben nicht mehr kenntlich sind.

Beim Blumenmalen verdünnt man Weiß soweit nötig mit Mohn- oder Lavendelöl und setzt langsam

trocknenden Farben etwas Kopalfirniß zu. Wenn irgend möglich arbeite man nur mit Borstenpinseln. Manchmal ist es vorteilhaft, die Umrisse der Blumen leicht mit Wasserfarben (Umbra mit wenig Ochsengalle) anzugeben.

Man setzt zunächst den Lokalton ein. Dann folgen die Halbschatten, die man sanft in den Lichtton übergehen läßt, die Schatten, für welche Blauschwarz und Weiß, event. mit geringen farbigen Zusätzen, im Allgemeinen zu empfehlen ist, dann bei tieftönigen Blumen die tieferen und tiefsten Töne. Reflexe und sonstige von abweichenden Tönen angehauchte Stellen werden, je nach ihrer Art, entweder gleich mit dem Lokalton oder dem Schatten sorgfältig eingesetzt und naß hineingemalt, oder später als Lasuren gegeben. Man halte die Farbe auf der Spitze des Palettemessers zum Vergleich immer neben die lebenden Blumen. Hierauf kommen Staubfäden und sonstige Details in Behandlung, während die hellsten Lichter bis zuletzt unberührt bleiben, was auch von den bei sehr brillanten Farben oft wiederholt notwendigen Lasuren gilt. Besondere Aufmerksamkeit ist auf Modellierung und Rundung der Blumenblätterfläche zu verwenden, weit mehr als auf das Detail. Auch dürfen dieselben nie körperlos oder glasig erscheinen und wo es der Fall sein sollte, ist den Farben ganz wenig Weiß zuzusetzen, was den Blumenblättern Körper gibt.

Bei Behandlung der Blätter ist die Verschiedenheit der Ober- und Unterseite in Bezug auf Farbe zu beachten und dunkles, meist ins Braune fallendes Grün nicht zu grün zu malen.

Für das Kolorit der Blätter eignet sich Chromoxyd mit Blauschwarz und Weiß mit und ohne Braun (zahlreiche naturwahre Töne), sowie Kobalt oder Ultramarin mit Gelb (Kadmium, gelber Ocker, Siena) und Weiß; Viridian, Coelinblau und Grünblau-Oxyd bieten glanzvolles Blaugrün und in Mischung mit gelbem Karmin ebenfalls zahlreiche brauchbare Töne, ebenso Blauschwarz, Weiß und Kadmium. Für tiefe Schatten: Ultramarin mit gelbem Krapp und für die tiefsten, transparentes Chromoxyd mit gelbem Karmin und van Dyck-Braun; für Glanzlichter; Weiß mit Blauschwarz eventuell mit Zusatz von etwas Lokalfarbe. Das meist warme Graugrün der Unterseite kann auch mit Smaragdgrün und hellem Ocker, oder bei Neigung nach Rot, die an Stengeln und Stielen häufig auftritt, mit Zusatz von Lack gegeben werden. Am schwierigsten ist, wie auch bei den Blumenblättern, die naturwahre Wiedergabe der Blattextur (samtig, leder-, seidenartig u. s. w.) die oft mehrere Aufträge erfordert.

Dem Anfänger genügt der weiße Grund, später aber gibt man den Blumenstücken im Interesse kräftigeren Heraustretens gern einen Hintergrund in

neutralem oder farbigem Grau, der weder zuerst noch zuletzt, sondern stets dem Fortschreiten der Arbeit entsprechend in gehöriger Tiefe zwischen Blättern und Blumen eingesetzt wird. Mit vorzüglicher Wirkung kann man bei dessen Anlage hier und da etwas wärmere Farbe, z. B. Madderbraun, zumischen, oder auch den Ton nach unten ganz in wärmere Farbe, etwa Indischrot mit etwas Indigo, überführen. Man kann auch helle Blumen auf dunkeln Grund, oder kalttönige Blumen auf warmen Grund und umgekehrt, setzen, doch werden zu große Kontraste besser vermieden.

Als Töne für Blumen-Hintergründe empfehlen sich außer den für Figuren empfohlene folgende, immer mit Weiß oder Schwarz zu verwendende Mischungen: Blauschwarz, nach unten zart abgetönt, auch mit hellem Ocker, mit Marsgelb und wenig Indigo, mit Indischrot und Indigo. Indigo stark abgetönt, mit gebrannter Siena, mit hellem Ocker, mit Smaragdgrün, mit hell Englischrot und eventuell noch Zusatz von Siena oder Umbra, dann mit Kobalt und Madderbraun. Kobalt, gleichsam als Luft, besonders bei gelben Blumen sehr wirksam abgetönt mit wenig Smaragdgrün, mit Neapelgelb und Ocker (in den dunkleren Stellen Zusatz von Madderbraun), mit Zinnober (nach oben mit etwas Smaragdgrün), endlich mit Madderbraun. Ultramarin mit Smaragdgrün und Neapelgelb, hier und da mit Zusatz von Madderbraun.

Sodann Umbra mit Indigo und hell Englischrot. Rosa Krapp mit wenig Ocker (hier und da bei weißen Blumen geeignet), allein als treffliche Lasurfarbe, sowie in Mischung mit transparentem Chromoxyd und gelbem Karmin für Hintergrund. Varleys Grau. Neutraltinte. Van Dyck-Braun.

Beim Malen nach der Natur empfiehlt sich, immer hinter den Blumen einen Gegenstand (Papier u. dergl.) in der Farbe des beabsichtigten Hintergrundes anzubringen.

Nachfolgende praktische Winke bezüglich des Kolorits der Blumen können angesichts der unendlichen Mannigfaltigkeit in Betracht kommender Töne nur ganz allgemeine sein. Dieselben sind deshalb nicht als Rezepte aufzufassen, sondern sollen dem Anfänger unter Voraussetzung weißer Grundierung, lediglich als Fingerzeige dienen.

Weiße Blumen hält man am besten in ganz hellem, feinem Grau, so daß Weiß, hier stets Zinkweiß, nur für die hellsten Lichter bleibt. Neben Zinkweiß, finden heller Ocker oder Umbra, Kadmium und Blau- oder Elfenbeinschwarz vorzugsweise Anwendung. Für weiße Rosen würde man beispielsweise mit Erfolg 3 Töne verschiedener Tiefe und Weiß, hellem Ocker und Blauschwarz (für grünliche Schatten nimmt man weniger Weiß), sowie 3 sehr helle aus Weiß, Kadmium und Elfenbeinschwarz, für die höchsten

Lichter aber Weiß mit sehr wenig Kadmium verwenden.

Man malt hier, von der Mitte der Blumen ausgehend, jedes Blatt ziemlich fertig bis zu den äußeren Umrissen, worauf noch notwendige Verbesserungen angebracht werden. Man beachte, daß die Blumen bei zu wenig Grau in dem Schatten leicht flach bleiben, bei zu viel dagegen leicht schwer oder schmutzig erscheinen. Weiße wie überhaupt sehr helle Blumen stellt man möglichst vor grüne Blätter, aber recht ungezwungen und scheinbar absichtslos, oder vor sonstigen farbigen Grund.

Für hell- und rosenrote Blumen (helle Rosen, Apfel- und Pfirsichblüten) eignen sich Weiß und Zinnober, dann auch die helleren Krappfarben; für die Schatten genügt meist Blauschwarz mit Weiß, in manchen Fällen Krapp mit Ocker oder wenig van Dyck-Braun. Häufig, so besonders bei hellen Rosen, Primeln u. s. w., wird man am besten den Grund weiß lassen und mit passenden Krappfarben (mit Kopalfirniß gemischt) in der für recht glanzvolles Kolorit notwendigen Konsistenz darüber lasieren, oder auch mit Rosa Krapp oder mit hellem Krapp und Kobalt untermalen, immer möglichst ohne Deckfarben. An einigen Stellen wird allerdings Zusatz von etwas Weiß nicht zu vermeiden sein. Man kann auch Zinkweiß mit kräftigeren Krappfarben mischen. Wo aber der Ton durch Lasuren mit ungemischter Farbe über

dem weißen Grunde oder durch Zinnober mit Weiß, mit und ohne Ultramarin oder Kobalt, wenn auch nur annähernd erreicht werden kann, stehe man vom Mischen von Krapp mit Weiß ab.

Dunklere Rosen u. dergl. untermalt man mit Zinnober und Weiß auf welchem Grunde mit Mischungen von Zinnober mit Krapp (ohne Weiß) oder mit tieferen Krappfarben weiter gemalt wird. Samtige Oberfläche wird am besten durch sofortiges Einsetzen der richtigen Töne in notwendiger Kraft erreicht. Für die Schatten passen dunklere Krappfarben mit Ultramarin oder van Dyck-Braun. Die gelben und grünlichen Töne vieler Rosen erhält man aus Kadmium, Ultramarin und Weiß, Ultramarin und Blauschwarz (gelbe Rosen) oder aus Chromoxyd mit Zinkweiß.

Scharlachrote Blumen (Mohn, Pelargonien) erfordern ebenfalls Zinnober und die dunkleren Krappfarben, hier und da auch Orange-Zinnober oder Orange-Kadmium sowie Kadmium mit Krapp unter weiteren Modifikationen durch Blau oder Braun. Die brillanten Varietäten der Pelargonien untermalt man mit Scharlachtönen und übermalt, wo notwendig, mit Geraniumlack, Scharlachlack u.s.w. oder mit einer passenden Krappfarbe. Für die Schatten können Krappfarben mit wenig Ultramarin (oder Kobalt) und Kadmium dienen.

Gelbe Blumen erfordern die verschiedenen Nüancen von Kadmium, sowie Ultramaringelb, gelber Ocker und Umbra, für Schatten die beiden letzteren, sowie gelben Karmin in Mischung mit Blauschwarz und Weiß, hier und da auch etwas van Dyck-Braun. Die dunkelsten Stellen gibt man mit dunklem Kadmium und hell Englischrot. Für gelbe Rosen, z. B. Niel wird man am besten Kadmium mit Ocker und Zinkweiß nehmen, für Gloire de Dijon aber dieselben Farben mit Zusatz von Zinnober. Goldgelb gibt man am besten mit Kadmium und wenig Zinnober. Die tiefen Stellen statt der letzteren mit tieferen Krappfarben.

Orangefarbige Blumen (Feuerlilien, Goldlack u. s. w.) verlangen in den Lichttönen gelbes und Orange-Kadmium, in den dunkleren: Krappfarben, Madderbraun, gebrannten Ocker, Blauschwarz, gebrannte Siena und van Dyck-Braun. Auch Grau wird häufig Anwendung finden. Kaiserkronen z. B. könnte man in den Lichttönen mit Kadmium und Lack, in den Mitteltönen mit letzterem im Ueberschuß und in den dunkelsten Stellen mit weiterem Zusatz von Madderbraun oder nur mit letzterem und van Dyck-Braun behandeln.

Blaue Blumen dürfen, wo reine Farbe verlangt wird, nicht mit Mischungen mit Weiß behandelt werden, da in diesem Falle die glanzvolle Farbe mehr oder

weniger schwindet und nach Grau fällt; dagegen können derartige Mischungen als Blaugrau Verwendung finden. Für helle nach Türkisblau neigende Blüten (Vergißmeinnicht) eignet Coelinblau, sonst aber Kobalt oder hellere Nüancen von Ultramarin und bei Neigung nach Violett, Zusatz von etwas Krapp. Leuchtendes glanzvolles Blau (Enzian, Salbei) gibt man auf weißem Grunde mit Lasuren von Ultramarin und Kobalt, die tiefen Schatten mit Ultramarin und Purpurkrapp, eventuell mit Zusatz von wenig Elfenbeinschwarz. Dunkelblau (Kornblumen) gibt man ebenfalls mit Ultramarin, in den tieferen Tönen mit Zusatz von tiefen Krappfarben. Für düsteres Blau setzt man Schwarz zu, oder nimmt Indigo mit Lack und van Dyck-Braun.

Bei fortschreitender Technik können kompliziertere Typen, dann Bouquetts, Guirlanden u. s. w. folgen, in deren Anordnung und Zusammenstellung zu größeren Blumenstücken sich dem mit Geschmack begabten Pflanzenkenner, dem in größeren Städten geradezu unerschöpfliches Material zu Gebot steht, ein dankbares, noch wenig begangenes Gebiet öffnet. Bei größeren Blumenstücken empfiehlt es sich den Entwurf flüchtig in Kohle zu skizzieren, wobei die hellsten Blumen mit weißer Kreide markiert werden können. Gruppen verschiedener Blumen sind schwieriger zu behandeln wie Blumen derselben Art. Zunächst ist zu beachten, daß

der interessanteste Teil des Bouquets 2c. nicht in die Mitte des Bildes falle, wogegen dieselbe den stärksten Kontrast, oder auch hellstes Licht, oder die dunkelste Partie enthalten kann. Geschmackvolle Anordnung, neben welcher Abwechslung in der Technik erwünscht ist, beruht übrigens großenteils auf anmutigem Wechsel geeigneter Blütenformen und Größenverhältnisse, im Anbringen kleiner Blumen zwischen größeren, sowie nicht weniger in leichten, durch Gräser, zierliche Farne und sonstige Gewächse bewirkten Ausladungen.

Stets gehe man auf charakteristische Darstellung der Blumen in Verbindung mit dem Blätterwerk aus, welches häufig sehr entschieden mit eingreift. Bei gemischten Gruppen ist das zwar mitunter schwierig und kann man dann vorteilhaft gut entwickelte beblätterte Stengel der bedeutenderen Blumen in den Lichtmassen zweiter Ordnung geben und nun dasselbe Blätterwerk im Hintergrunde wiederholen.

Formen der Blumen und Blätter bedürfen zuweilen verständiger Nachhilfe und gleich dem Portraitmaler wird der Darsteller häufig in den Fall kommen, kleinere Mängel zu verbessern oder zu verdecken; doch gilt es im ersteren Falle Maß zu halten und in dem Rahmen der Naturwahrheit zu bleiben. Ein zu gerader Stengel wird z. B. nicht selten ohne Nachteil gebogen und ein auffallend schwacher etwas stärker gegeben werden können.

Von größter Wichtigkeit ist wirkungsvolle Verteilung von Licht und Schatten, sowohl bezüglich der Helligkeitskontraste der Blumen unter sich, wie mit dem umgebenden Grün oder dem Grunde. Helle Blumen wird man deshalb oft vorteilhaft in dunkler Umgebung und umgekehrt halten und können oft selbst hellste Lichter mit tiefstem Schatten mit günstiger Wirkung in Gegensatz gebracht werden.

Größere Lichtmassen im Blumenstück müssen sich immer durch geschmackvolle Linienführung auszeichnen, wozu Stengel und Blätter oft in ausgezeichneter Weise beitragen können. Schreiende Farben, die leicht zu Tage treten, wo viele Blumen in leuchtenden Farben und im vollen Licht, ohne genügende Dämpfung durch Halbschatten und Schatten zusammen angebracht sind, müssen jedoch vermieden werden, und bringt man deshalb, und mit vorzüglicher Wirkung, derartige Blumen in solchen Fällen im Halbschatten und Schatten an, indem genügender Halbschatten die Darstellung fein und interessant gestaltet. Auch die nächst dem Beschauer befindlichen Blumen, für welche sehr helle Farben, wenn nicht Weiß, besonders zu empfehlen sind, dürfen nicht, wie so häufig in alten wie modernen Bildern, als glänzende Lichtquellen aus der Umgebung herausfallen.

Bei größeren Blumenstücken setze man sich den Blumen nicht zu nahe, da in etwas größerer Entfernung

die Lichtwerte sich deutlicher markieren, was vor dem vielen Detail entschieden den Vorzug verdient, zumal letzteres, im Hinblick auf die immerhin anzustrebende Breite, erst in zweiter Linie Beachtung verdient. In der Wahl der Farben ist man nur selten beschränkt, da das trennende Grün die schädlichen Kontraste meist aufhebt.

Man beachte dann die sich dem ungeübten Auge leicht entziehenden Stellen in höchstem Licht und tiefstem Schatten. Erstere sind bestimmend für den Effekt und müssen deshalb die betreffenden Blumen ganz besonders aufmerksam behandelt werden.

Selbst Staubgefäße müssen unter Umständen ziemlich genau wiedergegeben werden, weil auch die Breite ein gewisses Maß nicht überschreiten darf. Auch warne ich, zu bestimmten Rosen nicht die Blätter anderer Varietäten, also zu Marschall Niel nicht etwa Blätter von Gloire de Dijon zu geben, da fast alle Varietäten sich durch besondere, mitunter höchst charakteristische Belaubung auszeichnen.

Einzelne Blumen und kleinere Bouquets sind immer möglichst in einer Sitzung zu vollenden, da die meisten Blumen, selbst bei größerer Wiederstandsfähigkeit, am nächsten Tage infolge Welkens oder weiterer Entfaltung wesentlich verändert erscheinen. Ist dies nicht möglich, dann gibt man den Effekt der Blumen im Vordergrunde, wenigstens im Wesentlichen, und geht dann zum Ensemble über.

Bei umfangreichen Darstellungen, die nur bereits in der Technik absolut sicheren Händen zugänglich sind und wo allerlei zarte, leicht welkende, also Formen und Umrisse rasch ändernde Blumen, Gräser, Farne u. dergl. in Frage kommen, kann die photgraphische Aufnahme sich in späteren Stadien der Arbeit nützlich erweisen, doch müßte der Apparat alsdann, um die ursprüngliche Modellierung festzuhalten, in der Höhe des Auges des Darstellers aufgestellt werden. Wo aber Exemplare derselben Blumen unschwer zu beschaffen sind, oder wo Skizzen zu Gebot stehen, bedarf es dieses umständlichen Verfahrens nicht, welches gleichwohl ein schätzbares Hilfsmittel zu einheitlicher, harmonischer Ausführung bietet.

Noch einige Worte über Beiwerke. Blumen in Vasen machen häufig, wie bei van Huysum und und anderen alten Meistern ersichtlich, einen recht gewöhnlichen Effekt. Hierbei kommt es auch viel auf das Gefäß an und wirkt ein einfaches Glas oder ein alter Topf ohne, oder mit nur sehr bescheidener Verzierung noch mit am besten. Reich dekorierte Vasen sind entschieden verwerflich, ebenso sonst gesucht erscheinende künstlerische Zusammenstellungen. Allerdings hält es dem Blumenmaler mitunter schwer, angenehme Abwechslung in die Beiwerke zu bringen, aber unmotivierte Dinge, sowie Ungeheuerlichkeiten müssen unbedingt vermieden werden.

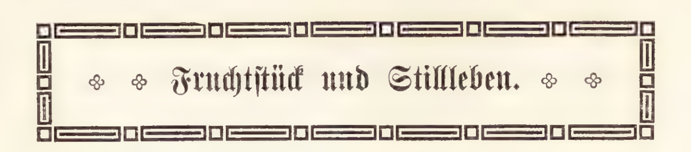
Neben verständnisvoller Einführung alter Teppiche, Vorhänge und sonstiger Draperien, deren Gegenwart immer ungezwungen erscheinen muß, und nie die Blumen schädigen darf, vermögen besonders alte Holzschnitzereien und Möbel vorzüglich zu wirken, sobald dieselben im Hintergrund angebracht und dementsprechend behandelt sind. Skulpturen sowie Teile von Pilastern oder Ornamentfriesen lassen, geschmackvoll angebracht, oft vorteilhafte Verwendung zu, ebenso Aussichten, etwa aus Hallen, auf entfernte monumentale Architektur, wo die Darstellung wesentlich bereichert werden soll. Höchst vorzüglich wirken endlich landschaftliche Ferne mit Luft, in welchem Falle nicht zu versäumen ist, gegen letztere helles wie dunkles Blumen- und Blattwerk, sowie, wenn tunlich, Teile darunter befindlicher Gegenstände des Vordergrundes zu stellen, weil die naturwahre Wirkung hierdurch beträchtlich gesteigert werden kann. Der untere Teil des Bildes muß dann am dunkelsten, also in recht tiefen Tönen gehalten werden.

Gegenstände, die außer den Blumen, etwa unmittelbar im Vordergrund einmal angebracht werden sollten, bedürfen hinsichtlich Behandlung und Ausführung reiflichster Ueberlegung.

Weitere Regeln können nicht gegeben werden, indem alles hier von künstlerisch gebildetem Urteil und feinem Geschmack abhängig ist. Die ganze Komposition darf

aber nie ornamental oder dekorativ behandelt werden, sondern überall muß eine scheinbar ganz zufällige Eleganz in Formen wie Farben das Auge des Beschauers fesseln. Das nicht zu versäumende Studium alter Bilder auf diese Punkte hin, wird sich als sehr nützlich erweisen.





Fruchtstück und Stillleben.

Fruchtstücke, Gemüse u. s. w. einbegriffen, stehen zwar dem Blumenstück nahe und sind ebenfalls in natürlicher Größe wiederzugeben, aber bedingt durch Masse und starkes Relief schließen sich dieselben mehr unmittelbar dem Stillleben an.

Sie kommen deshalb nur selten im Verein mit Blumen, dagegen herkömmlicher Weise (Gabbron, Heda, von Hamilton u. a.) häufig in Stillleben zur Darstellung, zumal dieselben, wenigstens teilweise, breiter, derberer Behandlung zugänglich sind und kräftigere flottere Malweise eher ertragen. In früherer Zeit häufiger vertreten, finden wir diese Fächer, abgesehen von Pompeji, durch alle Schulen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in ausgezeichneter Darstellung. Van Os, van Huysum, Rachel Ruysch, de Heem und Snyders erlangten großen Ruf in diesem Fach und Rubens versäumte nie die passende Gelegenheit in seinen Gemälden Fruchtstücke anzubringen. Schon frühe auch in der dekorativen Kunst mit vorzüglicher Wirkung verwendet, gehören

Früchte noch immer zu den beliebtesten Motiven, da Formen sowohl wie Farben, die durch Zugabe frischer, welker oder dürrer Blätter noch weiteren Aufputz erhalten können, künstlerisch verwertet, bedeutender Wirkung fähig sind. Vor Blumen haben Früchte überdies den schätzbaren Vorzug weitaus größerer, mitunter sogar unverwüstlicher Widerstandsfähigkeit.

Gelungene Fruchtstücke sind indessen heute entschieden selten, besonders Trauben, und zahlreiche übel geratene, unerfahrenen Anfängern entstammende hierhergehörige Gemälde aus neuerer Zeit haben das Fach etwas im Ansehen geschmälert. Das oft gewöhnliche, unfeine Ansehen so mancher modernen Fruchtstücke und Stillleben ist zumeist in ungenügender Schattengebung, Uebertreibung und Betonung, sowie zu häufiger Verwendung schreiender Lokalfarben in Rot, Orange und Gelb, neben nachlässiger, genial sein sollender Technik begründet. Insbesondere sind die Schatten in der Regel nur unvollständig, dabei viel zu hell und zu wenig neutral wiedergegeben.

Fruchtstücke bilden (wie Stillleben) eine zweckmäßige Einführung in die Technik, da naturgetreue Wiedergabe der so charakteristischen wie verschiedenen Oberflächen in Textur und Farbe, die Schönheit der Darstellung bedingt. Der vorbereitende Bildungsgang ist der gleiche wie bei der Blumenmalerei. Wesentlich bedingend für Erfolge in diesem Fache ist längeres

Studium nach der Natur, allerdings neben geschmackvoller Gruppierung, zu welcher alle Galerien mustergültige Vorbilder aufweisen.

Zunächst Zeichnen von einfachen Ornamenten, Gläsern, Gegenständen des täglichen Gebrauchs, Blättern und Früchten, erst nach Vorlagen, dann nach der Natur. Dann folgen Schattierübungen nach Ornamentvorlagen mit Kreide, später nach der Natur. Hier kann der Anfänger nunmehr eine Gruppe untereinander geworfener Bücher in hellen Umschlägen zur Studie wählen, zunächst die perspektivisch richtige Umrißzeichnung geben, dann mit weichem Bleistift oder schwarzer Kreide die Halbschatten und Schatten einsetzen. Die dunkleren Schatten hält man vorerst etwas heller und erst wenn der allgemeine Effekt richtig steht, gibt man Detail, sowie tiefste Schatten und Drucker und vergleicht dann genau, indem man die Zeichnung neben die Gruppe hält. Hierauf Zeichnen nach Gipsmodellen (einer Frucht oder einigen Aepfeln, die man bei von links einfallendem Licht, hängend auf einem Brett befestigt) mit Kohle und Schattieren mit schwarzer Kreide. Man beginnt mit den stärksten Schatten, hält dieselben jedoch etwas heller. Unsauberkeiten und Unrichtiges entfernt man mit Brot. Hierauf erst setzt man die dunkelsten Halbschatten ein, die mit ersteren verschmolzen werden und nun folgt der schwierigste Teil der Aufgabe, die zarteren Halbschatten, be-

sonders die Stellen, wo sich dieselben im Licht auf-lösen. Hier müssen Zeichnung und Modell häufig verglichen werden, damit die noch fehlenden feinen Abstufungen sich dem Darsteller deutlicher zeigen. Brot und Kreide finden hier abwechselnd Verwendung bis die Rundung des Modells erreicht ist. Diese Studien sind dem Anfänger ungemein förderlich, denn was Fruchtstücken gewöhnlich fehlt, das verschulden die schwierigen Versuche mit Farbe, ehe das Auge genügende Empfänglichkeit für die feinen Unterschiede in Licht und Schatten erworben hat.

Dieselben Modelle können dann in monochromer Behandlung mit Oelfarbe wieder gegeben werden. Hierzu mischt man einen dunkeln neutralen Ton aus Umbra und Schwarz, aus dem man unter Zusatz von Weiß etwa 6 Abstufungen für die Schatten herstellt, deren hellste dem Ton nächst dem hellsten Licht des Modells entspricht. Reflexe gibt man durch Zumischung von hellem Ocker, hell Englischrot u. s. w. Haupsache ist, alle Teile gleich fertig zu malen. Bei aller Mühe, die sich der Anfänger gegeben, wird aber die Arbeit noch mancherlei zu wünschen lassen und eine, wenn nicht zwei weitere Uebermalungen erheischen. Ist das Bild trocken, dann werden zu auffallende Pinselstriche und Rauheiten vorsichtig mit einem Tischmesser weggeschabt und vor dem Weitermalen alle zu bessernden Stellen mit steifem Pinsel mit

Leinöl mit Kopalfirniß vermischt, übergangen. Eine nochmalige Uebermalung muß vermieden werden, denn sobald größere Teile eines Bildes übermalt worden sind, wird durch weiteres häufen von Farbe nur Schwere und Undurchsichtigkeit erzielt, weshalb Früchte möglichst prima fertig zu malen sind. Gelingt es, dann wird der Abguß in Farbe, Licht und Schatten weit treffender wieder gegeben sein, als durch alles spätere Bessern zu erzielen ist. Die tiefsten Stellen lasiert man schließlich mit gebrannter Umbra oder van Dyck-Braun und Schwarz.

Ehe man Früchte nach der Natur malt, kopiere man, wenn möglich, irgend ein kleines Gemälde (Fruchtstück oder Stillleben) und zwar recht sorgfältig und dem Original möglichst getreu. Wesentlich ist, daß die Verbindungen der Stiele und Stengel mit Blättern und Früchten, also die Ansatzstellen, immer genau verstanden und sorgfältig und richtig gezeichnet sein müssen, ganz besonders auf hellem Grund, da andernfalls die beste Wiedergabe der Blätter oder Früchte an sich wertlos ist, während im umgekehrten Falle die Darstellung weniger ungünstig wirkt.

Die Schönheit der Fruchtstücke (und Stillleben) ist sodann in hohem Grade von richtiger Schattengebung abhängig und angesichts der meist glanzvollen Töne reifer Früchte liegt es nahe, daß ein Uebermaß dieser Töne in der Schattengebung die oben gerügte

Wirkung bedingt. Ungemein wirkungsvolle Anwendung können Reflexlichter hier umsomehr finden, als in beiden Fächern die Gegenstände mehr beisammen stehen und so der Effekt unmittelbaren Ausdruck erhält.

Der Anfänger beachte, daß die Schatten zwar auf der Lokalfarbe beruhen, aber mehr oder weniger durch Reflexe von benachbarten Gegenständen beeinflußt werden, und daß Reflexe von nicht weißen Gegenständen immer farbig sind. Der Grad der Färbung ist aber vom Licht abhängig und je nach Mühe und Farbe des reflektierenden Objekts wird farbiges Licht auf farbigen Gegenständen immer mehr oder weniger glanzvolle Farbentöne hervorrufen. Der Anfänger muß sich ganz auf sein Auge verlassen können und die Farbe genau wiedergeben, wenn dieselben auch zuweilen mit der Theorie der Schattenfarben nicht ganz übereinstimmen.

Wie bei Blumen, so ist es auch bei Früchten in den meisten Fällen mit flotten Skizzen nichts getan. Dieselben verlangen vielmehr, ebenso wie Stillleben, eine gewisse feinere Ausarbeitung und selbst Studien für anderweite Gemälde beanspruchen sorgfältige Darstellung. Bei der Komposition für Fruchtstücke und Stillleben erweist sich horizotale Anordnung in der Regel geeigneter, wie pyramidale, die bei ersteren wenigstens entschieden ungünstig wirkt und müssen der Haupt-

gegenstand und das Hauptlicht (der in Farbe hellste Gegenstand) im Vordergrunde, gegen die Grundlinie hin, nahe der Mitte des Bildes — nie genau in derselben — angebracht werden und zugleich höchstmöglichste Vollendung erhalten. Weiter zurücktretende Früchte oder sonstige Gegenstände können dagegen etwas freier behandelt werden. Der Hintergrund ist höchst diskret zu behandeln, so daß das halbgeschlossene Auge nur die hervorragenden Teile des Vordergrundes sehen darf.

Dunkler Hintergrund ist hellem entschieden vorzuziehen. Man hält dann das obere Viertel des Bildes dunkel, das untere in Licht, den Rest in Halbschatten, dessen oberen Teil dunkler, den unteren heller. Bildet aber Luft oder Architektur den Hintergrund, dann tritt das umgekehrte Verhältnis ein; welches die Behandlung entschieden schwieriger gestaltet.

Man stelle sich immer die Gesamtwirkung im Geiste vor Augen und überlasse nichts ohne ziemlich bestimmte Ideen dem Zufall, da sich dann leicht, oft nur teilweise zu überwindende Schwierigkeiten einstellen. Fleißiges Studium der alten Niederländer wird sich in dieser, wie in Hinsicht auf allerlei Feinheiten der Technik, höchst förderlich erweisen. Der Hintergrund wird manchmal nur schwach angedeutet, was aber um zu wirken, auf gewandte, entschiedene Weise, nicht mit sichtlicher Mühe gemacht werden muß.

Fruchtstücke gestatten unendliche Verschiedenheit der Hintergründe, doch sehe man immer darauf, daß hinter der eigentlichen Gruppe andere passende Gegenstände angebracht werden. Einfach angestrichener Grund mit rohen Pinselspuren genügt wohl für Studien, macht aber in vollendeteren Arbeiten äußerst dürftigen Eindruck. Dagegen können Stoffgehänge, Pilaster, Füllungen mit Schnitzwerk, Geschirre, Blattwerk, sowie Landschaft und Architektur mit ausgezeichneter Wirkung Verwendung finden. Die Fruchtstücke des Campidoglio, die bedeutendsten in dieser Beziehung bieten häufig in milder Farbe gehaltene Landschaften und dunkle Lüfte. Teilweise in dunklem Halbschatten gehaltenes Laubwerk macht sich ebenfalls günstig, doch ist dann auch der nächste Vordergrund in demselben Charakter zu halten. Entscheidend für die Wahl bleiben immer Charakter und Farbe der Hauptgruppen, dem sich alles Weitere anschließen und unterordnen muß. Der Hintergrund muß ruhig gehalten werden, braucht jedoch in keiner Weise dürftig zu sein. In passender Weise behandelt wird er dann selbst bei tiefstem Schatten die Darstellung durchsichtiger und farbiger gestalten und dem Darsteller bietet sich hier Gelegenheit, seinen Geschmack in der Farbe zu bekunden. Gleiche Resultate erzielt man durch vereinzelt im dunklen Hintergrunde angebrachte tiefe, noch dunklere, fast schwarze Stellen, etwa

mittelst schwarz gemusterter oder gestreifter Stoffe, schwarzer Füllungen in Möbeln, oder sonstiger dunkler Gegenstände, selbst recht dunkler Früchte mit Blättern. Das bricht die Monotonie und hebt die Darstellung. Blattwerk genügt in solchen dunkelsten Stellen mitunter nur angedeutet, aber hier und da gebe man dann einzelne Zwischenräume in recht tiefer Farbe. Wie zahlreiche alte Bilder beweisen, macht derartige diskrete Behandlung transparent und die Farne luftig, überhaupt interessant. Nach der Natur gemalt wirken solche dunkle Stellen am besten. Ich empfehle überhaupt Früchte stets nach der Natur zu malen. Gemälde nach Studien fallen selten erfreulich aus und verraten etwas Mechanisches, denn die Frische der Natur geht in der Reproduktion fast immer verloren. Auch gelegentliches Anbringen einer Frucht oder eines Zweiges ꝛc. in einem Bilde nach früherer Studie, gestatte man sich nur als Ausnahmefall, da wo natürliches Material nicht geboten ist.

Ist man beim Entwurf eines Fruchtstückes oder Stilllebens nicht an die Größe der Leinwand gebunden, dann nimmt man dieselbe etwas größer, als die Ausdehnung die man dem farbigen Bilde etwa zu geben beabsichtigt und befestigt sie mit Wanzen auf das Reißbrett. Man kann dann die Hauptgegenstände in gewünschter Weise unterbringen und die Ausdehnung der Bildfläche demgemäß bestimmen, während man

andernfalls nicht selten im Lauf der Arbeit die dann nicht mehr mögliche Ausdehnung als unangenehmes Hindernis empfindet.

Bezüglich des Kolorits folgen einige ausführlichere Angaben:

Blattwerk ist sorgfältigst zu zeichnen und jedes Blatt, wie jede Frucht, in einem fertig zu malen, am besten mit dem Borstenpinsel. Bei Blättern gibt man erst den allgemeinen Effekt, dann die Adern und sonstigen Details. Zweckmäßig ist grauer Hintergrund von dunklem Papier, der zuerst gemalt wird.

Blattwerk gibt man mit Chromoxyd, Ocker, Blauschwarz und Kobalt in verschiedenem Verhältnis, die kälteren Töne der Unterseite mit Blauschwarz, Weiß, Chromoxyd und Kobalt, dürres Laub mit Umbra und gebranntem lichtem Ocker.

Eine Anzahl deckender grüner Töne liefert Chromoxyd in Mischung mit gelben Deckfarben, mit und ohne Schwarz und Weiß. Durchsichtiges Grün dagegen Mischungen von gelbem Karmin mit Ultramarin und Viridian, mit und ohne van Dyck-Braun, desgl. transparentes Chromoxyd mit gelbem Karmin oder Siena mit und ohne van Dyck-Braun. Glanzvolles Blaugrün für Blätter liefern sodann mit und ohne gelbem Karmin: Viridian — Coelinblau — und Grünblau-

Oxyd. Zu Lasuren in Blumen- und Fruchtstücken eignen sich noch: transparentes Chromoxyd und gelber Karmin. Grau mische man tunlichst nur aus Schwarz und Weiß ohne farbigen Zusatz. Zu lebhaft geratene Töne werden am besten durch Zusatz von wenig Schwarz gemildert.

Motiv: Teller mit Aepfeln.

Farben: Weiß, Ocker, Siena, gelbes und Orange-Kadmium, gelber Karmin, transparentes und opakes Chromoxyd, Zinnober, Krapp, hell Englischrot, van Dyck-Braun und Schwarz werden mehr wie genügen.

In derartigen Fällen sehe man auf Früchte verschiedener Form, Größe und Farbe. Zunächst genaue Umrisse in Bleistift (mit Schwamm und Seifenwasser wegzuwischen), Kohle oder Aquarellfarbe. Der hellste Apfel ist zuerst zu behandeln. Die Schatten sind recht dünn zu halten und darf die Farbe erst nächst dem recht pastos zu malenden Licht pastoser aufgetragen werden. Die am meisten im Schatten liegende Frucht, deren richtige Farbe am schwierigsten zu treffen ist, kommt zuletzt. Ist der Schatten verfehlt dann erscheinen auch die mit demselben verbundenen Halbschatten und Lichter unrichtig, selbst bei richtiger Wiedergabe. Nachdem die Früchte beendet, malt man deren auf den Teller fallenden Schatten, womöglich solange die Umrisse der Früchte noch nicht trocken,

damit diese angenehm in die Umgebung übergehen. Hierauf werden Teller, Tisch und etwaige Draperie (als solche leisten abgeschossene Sammetreste vorzügliche Dienste) fertiggestellt und das Bild genau mit den Objekten verglichen, damit Formen und Modellierung, wie Lokalfarben, Licht und Schatten, Halbschatten und Reflexe, teils durch Aenderung, teils durch Lasuren und Drucker, richtig gestellt werden können. Alles muß aufs genaueste wiedergegeben werden und sind Anfänger vor flotter Wiedergabe des Gesamteffekts nachdrücklichst zu warnen.

Wesentlich abweichende Behandlung erfordern Aprikosen und Pfirsiche, bei welchen Zinkweiß, Kadmium, Orange-Kadmium, heller und gebrannter Ocker, Umbra, Zinnober, Rosakrapp, Madderbraun, Kobalt und Blauschwarz in Anwendung kommen. Die Untermalung wird gleichmäßig ziemlich stark impastiert und in Bezug auf Farbe und Modellierung möglichst naturwahr hergestellt. Wo Rot notwendig, mischt man Zinnober zu und verwendet Rosa Krapp nur für die violetten Töne. Die geröteten Stellen (mit Zinnober und Weiß) gibt man dabei etwas roter und dunkler. Nach beendeter Uebermalung übergeht man die nasse Farbe mehrmals leicht, aber mit sanftem Druck, mit der Spitze eines kleinen Dachspinsels bis die Oberfläche schwach gekörnt erscheint. Die eigenartige

Epidermis dieser Früchte läßt sich auf diese Weise naturwahr wiedergeben. Am nächsten Tage übergeht man die duftigen roten Wangen, dünn schummernd, mit Zinnober, Weiß und wenig Kadmium und bessert sonstige Stellen, wo notwendig, mit pastoser Farbe.

Sowohl an Früchten wie an Blumen bringt man gern ein oder das andere Insekt, besonders aus den Gattungen der Wespen, Ichneumoniden, Bienen, Wanzen, Blattwespen, Heuschrecken, Fliegen oder auch der Schmetterlinge und Käfer an, was sich bei sparsamer Verwendung und geschmackvoller Wahl, hier insbesondere bezüglich der Formen der Tiere, recht günstig macht. Auch Schnecken und Eidechsen, selbst Schlangen und kleine Vögel können herangezogen werden. Bedingnis ist hierbei, daß das Insekt möglichst getreu in Zeichnung wie Farbe wiedergegeben wird, was überhaupt beim Malen naturhistorischer Objekte zu beachten ist.

Für Hintergründe empfehle ich noch: in stumpfem Rotgrau: Schwarz oder Neutraltinte mit Indischrot oder hell Englischrot; in tiefem Braun: gebrannte Siena mit Indigo, gebrannte Umbra und Pinkbraun; in Braungrau: gebrannte Siena mit Schwarz, Ultramarin mit gebrannter Umbra; in Graugrün: Schwarz mit Smaragdgrün, oder mit Kadmium (Ocker) und Indigo.

Motiv: Teller in blauem Decor mit einer Orange.

Farben: helles, dunkles und Orange-*Kadmium, Siena, Umbra, gelber Karmin, Zinkweiß, Zinnober, gebrannte Siena, van Dyck-Braun, Schwarz* und *Weiß.*

Entschieden schwieriger wie glatte Früchte ist die Wiedergabe *rauher* Schalen, wie bei *Orangen,* für welche sich ebenfalls dunkler neutraler Grund empfiehlt. Des Kontrastes wegen kann man sie auf blaudekorierte Teller (Delft) legen und müssen dieselben mit allen gröberen Details genau im Umriß gegeben werden, am besten mit Umbra in Aquarellfarbe und wo die Leinwand die Farbe nicht annimmt, unter Zusatz einiger Tropfen Ochsengalle zum Malwasser. Auch den Teller mit dem blauen Dekor gibt man mit letzterer Farbe.

Zunächst müssen die Töne für die Orange, etwa 3 für Lokalfarbe und Halbtöne und 2 oder 3 für Schatten, gemischt und durch Vergleich mit dem neben die Frucht zu haltenden Palettemesser genau hergestellt werden. *Kadmium* mit *Zinkweiß* dient für die höchsten Lichter. Die stark gekörnte Schale kommt vorzüglich zum Ausdruck durch Aufsetzen *dicker* Farbe mit der *Spitze* eines *Haarpinsels.* Die Farbe darf jedoch nicht so dick sein, daß die Erhöhungen eine Spitze behalten, was durch Zusatz von *Lavendelöl*

erreicht wird, das die Farbe flüssiger macht, ohne daß dieselbe ihre Stelle auf der Leinwand überschreitet. Die Schatten werden weniger dick aufgesetzt und setzt man denselben etwas Kopalfirniß zu. Hierauf folgt die Behandlung des Tellers und der Schatten auf demselben. Am folgenden Tage kann man die Orange mit denselben Farben fertig malen, nachdem vorher zu hohe oder zu spitze Erhabenheiten mit dem Messer entfernt worden sind und dann die Arbeit wie im vorigen Falle mit Lasuren u. s. w vollenden. Den Tisch gebe man recht naturwahr ohne zu viel zu pinseln. Citronen (hellstes Kadmium) sind entschieden schwieriger zu behandeln weil jede der bedeutenderen Erhöhungen der Schale eigene Lichter und Schatten besitzt. Citronen mit Orangen und Weintrauben auf einer Bastmatte, darunter halb geschälte und zerschnittene Stücke einer Orange, bieten ein geeignetes instruktives Motiv. Die warmen Reflexe, welche die Orangen aufeinander werfen und die etwa Zinnober, gelben Karmin, hell Englischrot, rohe- und gebrannte Siena fordern, sind dabei zu beachten. Der Hintergrund wird sofort mit den Früchten gemalt, deren Umrisse in demselben zart verschwinden müssen, so lange derselbe noch naß.

Besonders schwierig gestaltet sich die naturwahre Wiedergabe der Weintrauben, wegen der vielen feinen Töne, so z. B. der gelben Muskateller mit so

zahlreichen zwischen zartestem Grün und gebrochener Orange liegenden Nüancen und glatter, durchscheinender Schale. Jede Beere gleicht der anderen, ist aber dennoch meist sehr verschieden. Die Darstellung des zarten Reifes ist häufig keine naturwahre, vielmehr werden die Beeren mit dem durch das durchscheinende Licht matt erleuchteten Inneren häufig durchsichtigem Glase ähnlich dargestellt, und der Reif bis zur Schwere übertrieben, während die Schatten viel zu dunkel gehalten werden. Selbst die alten Meister lassen meist in diesem Punkte zu wünschen, denn ihre Trauben lassen den Beschauer oft an Kopien von Imitationen in durchsichtigem Material denken.

Neben schöner Linienführung sehe man bei der Anordnung von Weintrauben auf beste Wirkung für Farbe und Licht und halten einen Teil im Schatten. Man gebe das Licht im Innern der Beeren möglichst gedämpft, damit sofort der Unterschied vom auffallenden Licht ins Auge fällt. Hier und da bringe man, soweit möglich, auch recht genau gezeichnete Stiele zur Anschauung. Die notwendigen Töne mische man vor Beginn der Arbeit. Die Schatten werden grüne Erde, Kadmium, Ocker, Chromoxyd, Kobalt und Blauschwarz erfordern. Den Reif gibt man am besten mit Weiß und Kobalt mit oder ohne wenig Kadmium und die grünen Stengel und Ranken die sehr bald trocknen und sich zusammenziehen mit Kad-

mium, Zinkweiß und Chromoxyd. Hauptsache ist Wahrung der richtigen Verhältnisse zwischen Licht und Schatten. Ist eine solche Studie solid gemalt, dann erfordern höchstens einige dunklere Beeren später noch einige Lasuren (gelber Karmin, transparentes Chromoxyd, van Dyck-Braun u. s. w.) Die dunkelsten Stellen zwischen den Beeren erfordern Chromoxyd, grüne Erde, gelben Karmin und wenig Umbra. Der Schatten auf der Matte wird wegen des durchfallenden Lichtes immer etwas von der Beerenfarbe angehaucht sein, wogegen dessen äußerer Rand bräunliche Töne (Umbra, Ocker, Blauschwarz und Weiß) zeigen wird.

Des Kontrastes wegen, sowie zur Verhütung zu schwerer, bleierner Farbe, empfiehlt sich bei blauen Trauben, überhaupt bei allen blauen Früchten, teilweises Abwischen des Reifs. Außerdem bringt man mit Erfolg einige unreife Beeren zwischen die reifen, damit dieselben durch ihre Farbe mehr Leben und Abwechslung in das Bild bringen. Außer Madderbraun und Purpurkrapp, die in den dunkelsten Stellen unvermischt (außer etwa mit Kopalfirniß) Anwendung finden, leisten hier, insbesondere bei Wiedergabe des zarten im Ton übrigens fortwährend abändernden Duftes, Blauschwarz mit Zinkweiß, allein oder mit Zusatz von Coelinblau, (letzteres auch allein), Zinnober oder Rosa Krapp,

Kobalt und Weiß mit und ohne Kadmium, ferner Ultramarin oder Blauschwarz mit Rosa Krapp, vorzügliche Dienste. Das durchscheinende Licht gibt man zweckmäßiger mit Deckfarbe — Indischrot mit Zinnober u. s. w. — anstatt mit Krapplasuren, weil letztere leicht dürr und trocken aussehen.

Verwendet man in einer Gruppe grüne und blaue Trauben zusammen, so bringt man erstere vor letzteren und zwar so an, daß die hellsten Lichter der grünen mit den Schatten der blauen möglichst stark kontrastieren. Die grünen Trauben müssen dann zuerst behandelt und fertig gestellt werden und müssen da, wo die grünen Beeren mit den dunklen Schatten der blauen in Berührung kommen, gleich die allgemeinen Schattentöne der letzteren eingesetzt werden, in welchen die Umrisse der grünen sich auflösen. Gleiches gilt bezüglich der Schatten der grünen Trauben auf der Unterlage.

Fast alles, bezüglich der Behandlung von Fruchtstücken Gesagte, gilt auch für das Stillleben, mit dem üblichen dekorativen Aufbau von goldgelben Ananas, Citronen und anderen, auch angeschnittenen Früchten, roten Hummern und sonstigen Krebsen, Schneckenschalen, grünschillernden Eidechsen und anderem Getier, glänzenden Waffen und blitzenden Gläsern von tiefrotbraunem Grund — dem violetten Galerieton — sich wirkungsvoll abhebend, das Entzücken und der Tummelplatz farbenfreudiger Gemüter bildend, welches

wie das Blumenstück in den Niederlanden, besonders durch F. Snyders, Jan Fyt (rotes Federvieh) Weenix, de Heem, Hondekooter, R. Ruysch, Cornel Kick, Kalf u. a. ausgebildet worden ist. In erster Linie handelt es sich um geschmackvolle Wahl nicht zu heterogener Gegenstände und deren künstlerische Anordnung zu einem malerischen Ganzen. Sorgfältige Technik und tunlichst genaue Wiedergabe der auch hier keine Verkleinerung ertragenden Gegenstände, besonders bezüglich des Materials, sowie Eingehen auf alle Details ist nicht zu umgehen, handle es sich nun um Kunstsachen, Trinkgefässe, Waffen und Kuriositäten, unter Beigabe von Stoffgehängen u. s. w., um totes Wild oder Geflügel, oder nur um Küchengeschirr und alten Trödel. Das Stillleben muß Besichtigung in nächster Nähe gestatten, weshalb breitere, mehr auf die Form berechnete Malweise nur bei rein dekorativer Verwendung angezeigt ist.

Bei der Unveränderlichkeit der Gegenstände nehme man sich Zeit und suche schon die Untermalung als möglichst fertiges Bild herzustellen. Für den Anfang eignen sich größere Gegenstände, große Muscheln u. s. w. mit Draperien und steht eine Anzahl geeigneter Gegenstände wie Möbel, Draperien, Waffen, Arbeiten in Holz, Metall, Ton, Glas u. dergl. leicht zu Gebot. Hat der Anfänger die oben empfohlenen praktischen

Vorübungen bewältigt, so wird derselbe rasch zu befriedigenden Resultaten gelangen.

Das Kolorit bewegt sich fast ausschließlich in Lokalfarben und wird sich am besten genau an die Vorbilder halten. Besondere Aufmerksamkeit erheischt die Textur der Stoffe, sowie die Behandlung der Metalle in ihren eigenartigen farbigen Lichtern und Schatten. Die weißlichen Metalle, Silber, Zinn, Blei zeigen meist blaugrüne Schatten, man verwendet dazu Kobalt mit Ocker und Krapp, Neutraltinte oder Indigo, bei Nickel aber spielen dieselben häufig nach Rot und erfordern dann Grau mit Lack und hell Englischrot. Blankes Eisen und Stahl zeigen blaugraue Töne, rostiges Eisen dagegen läßt sich ungemein wirksam mit Zinnober, Schwarz und gebrannter Siena geben. Gold erscheint je nach der Legierung in sehr verschiedener Farbe, die mit Kadmium, mit Weiß, Aureolin mit wenig hell Englischrot oder Rosa-Krapp, oder auch mit Neapelgelb und Rosa-Krapp gegeben wird, während in dem Schatten Kadmium mit Purpur-Krapp, Schwarz und Weiß mit Englischrot, Zinnober oder Indischrot auftreten. In den verschiedensten Tönen erscheint aber Kupfer, für welches gebrannte Siena mit Zinnober (mit und ohne Ultramarin), mit Purpur-Krapp, mit Kadmium, sowie mit und ohne Ultramarin, mit Zinnober mit Indigo oder Umbra, Indischrot mit Neutraltinte, Rosa-

Krapp mit Siena, Madderbraun mit Siena, Umbra oder Kadmium, Lack mit Pinkbraun oder van Dyck-Braun, gebrannte Siena und Pinkbraun, Florentiner Braun, Cappahbraun, Römischbraun u. s. w. in Frage kommen können.

Während die Anordnung bei den alten Meistern häufig einen gewissen Ideengang weckt, wie Reste eines Mahles, oder an einen bestimmten Vorgang anknüpft, wie bei totem Wild, werden heutzutage zu Stillleben nicht selten die sonderbarlichsten Objekte zusammengewürfelt und mitunter in denkbar höchster Geschmacklosigkeit angeordnet, so z. B. Reste alter Ledertapeten oder abgeblaßten Sammets, eine Hellebarde, ein Schweinslederband, ein Paar rostige Sporen, ein Pack alter Zeichnungen, ein Rosenkranz, ein ausgebalgter Kakadu, eine Mandoline und ein Schädel. Auch die gigantischen Verhältnisse sind in diesem Fach bereits beliebt geworden und was für eine einfache Darstellung zu unbedeutend erscheint, das erfreut sich jetzt, auf wuchtig umrahmter großer Fläche recht pretentiös vorgetragen, immer noch eines virtuosen Daseins.





Anleitung zur Aquarell-Malerei. Von Georg Barret. Zum Selbstunterricht für Anfänger und für Künstler, welche die Mittel kennen lernen wollen, durch welche die englischen Aquarellmaler ihre glänzenden Erfolge erreichen. 7. Auflage. 8°, VIII und 92 Seiten. Geheftet Mk. 1.20.

Anleitung zur Landschaftsmalerei in Oel nach der Natur. Von Alfred Clint. Autorisierte Uebersetzung aus dem Englischen von O. Straßner. Geheftet Mk. —.75.

Leitfaden zur Perspektive für Maler und Dilettanten. Von B. Green. Autorisierte Uebersetzung aus dem Englischen von O. Straßner. 8°, VIII und 32 Seiten, II Tafeln. Geheftet Mk. 1.50. Das Originelle des Werkchens besteht darin, daß so viel als möglich von dem Gebrauch geometrischer Konstruktionen abgesehen ist.

Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik. Von Dr. Fr. Linke. 134 Seiten gr. 8°. Geheftet Mk. 3.50. In Ganzleinen gebunden Mk. 4.—.

Stil- und Kompositionslehre für Maler. Unter besonderer Berücksichtigung der Farbengebung. Von Franz Schmid-Breitenbach, Kunstmaler in München. Gr. 8°, VIII und 183 Seiten. Mit 4 farbigen Tafeln und 44 Textabbildungen. Geheftet Mk. 4.50. Modern in Ganzleinen gebunden Mk. 5.—.

Anleitung zur Oelmalerei. Von H. S. Templeton. Autorisierte Uebersetzung aus dem Englischen von O. Straßner. 8°, VIII und 52 Seiten. Geheftet Mk. 1.20.


ANTIKVARIÁT "U KARLOVA MOSTU"
KARLOVA 2, PRAHA 1

